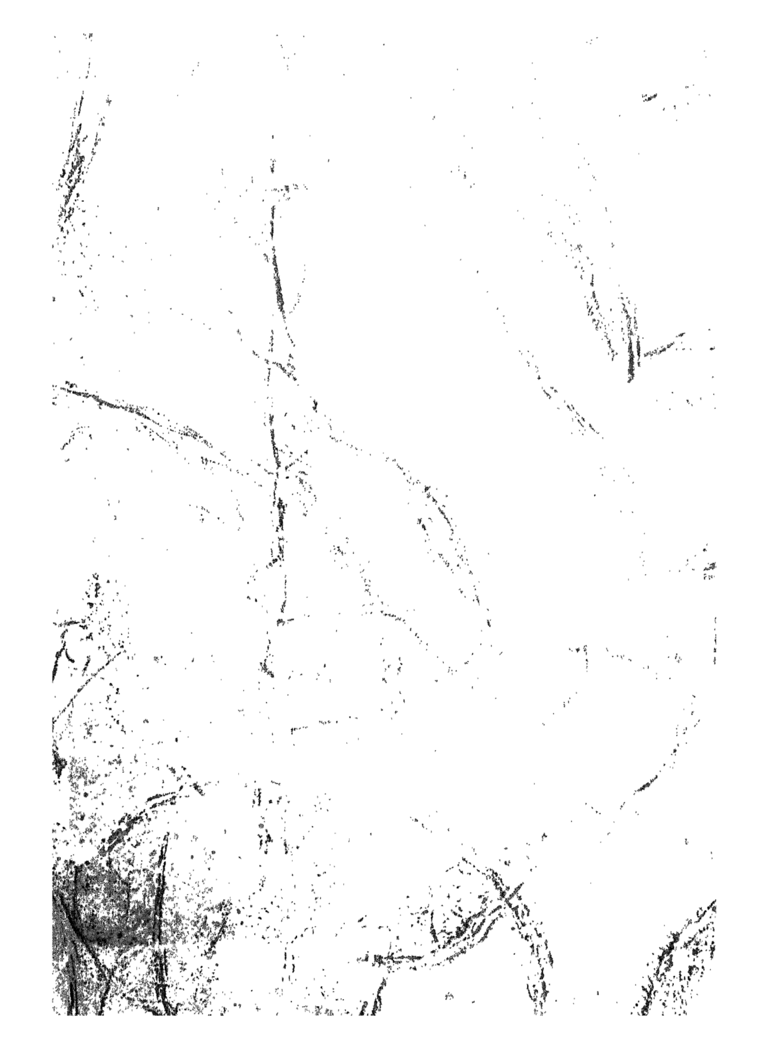
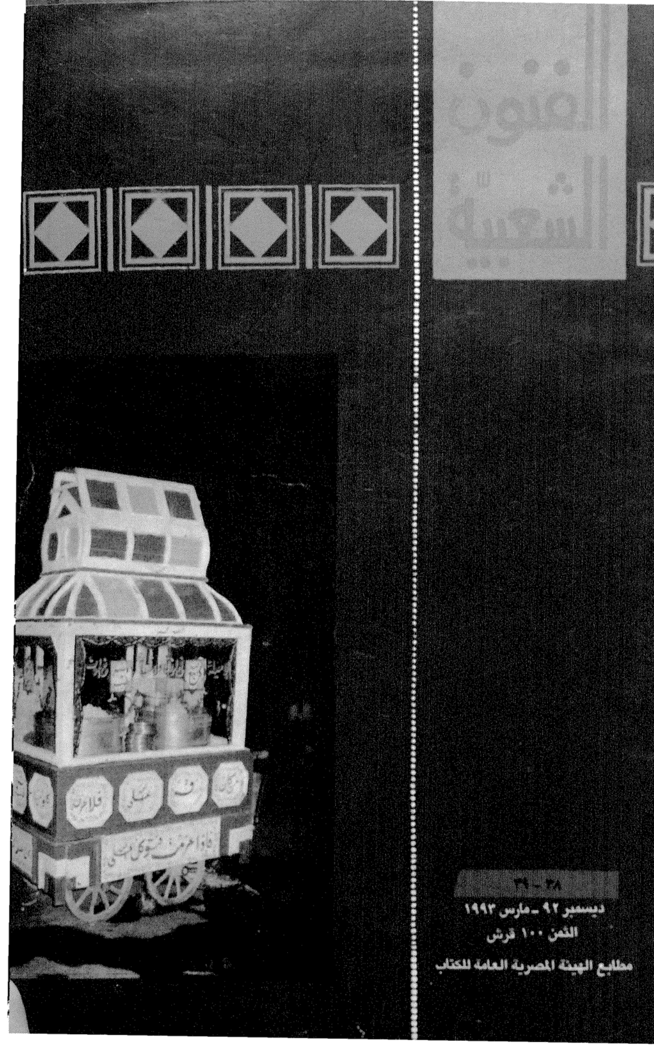








# الفنون الشعبية


٣٨ - ٣٩

ديسمبر ٩٢ - مارس ١٩٩٣

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب




الهيئة المصرية العامة للكتاب





العدد ٣٨ - ٣٩

ديسمبر ٩٢ - مارس ١٩٩٣ م

# فهرس


| الموضـــوع | الصفحة |
| --- | --- |
| ● هذا العدد . . . . . . . . . . . د. عبد الغفار مكاوى | ٣ |
| ● من حكمة بابل . . . . . . . . . | ٥ |
| ● البيت الكويتى القديم .. سماته واقسامه . محمد على الخرس | ٢٥ |
| ● ادهم الشرقاوى .. نص وتحليـل . . . . عبد العزيز رفعت | ٣٠ |
| ● رؤية عن خصائص الفن البدائى . . . . . . تاليف : ليونارد آدم ترجمة : صفاء خميس شحاته | ٤٣ |
| ● اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم . . . . . عبد التواب يوسف | ٤٩ |
| ● نصوص شعبية : | |
| – نصــوص من الموال . . . . . . . عبد العزيز رفعت | ٥٣ |
| – حكايات شعبية . . . . . . . . أحمد محمد عبد الرحيم | ٦٠ |
| ● مكتبة الفنون الشعبية : | |
| – القومية فى موسيقـا القرن العشرين . . صفوت كمال | ٦٤ |
| ● جولة الفنون الشعبية : | |
| – ابراج الحمـام . . . . . . . . أمل بسيونى عطية | ٧٣ |
| – عربات الأطعمة الشعبية . . . . . . عبير عبد العزيز | ٨٠ |
| – التراث الشعبى وسينما الأطفـال . . . . مصطفى [illegible] | ٨٦ |
| – كشاف تحليل . اعداد : مصطفى شعبان جاد | [illegible] |
| . This Issue | ١٢٤ |



العدد : ٣٨ – ٣٩ ديسمبر ٩٢/ مارس ١٩٩٣م


● الرسوم التوضيحية :

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :

أمل بسيونى عطية

عبير عبد العزيز

مصطفى شعبان جاد

● صورة الغلاف :

عربة أطعمة شعبية

● ظهر الغلاف :

أحد أبراج الحمام فى المنوفية

# هذا العدد

**يصدر هذا العدد وقد تضمن بابا خاصا بالنصوص الشعبية ، حرصت المجلة ، منذ معاودة ظهورها فى بداية عام ١٩٨٧ م ، على أن يظل أحد أهم أبوابها الثابتة • بيد أنه توقف لأسباب تتعلق بتحضير المواد الشعبية الصالحة للنشر ، والموثقة علميا •**

**ولما كان هذا الباب يمثل الأساس الأول لأية دراسة فولكلورية ، فضلا عن مردوده الوطنى والقومى ، فقد بذلت هيئة تحرير المجلة جهدا كبيرا بسبيل عودته الى الظهور مرة ثانية • ومع هذه العودة تدعو المجلة كافة الدارسين والباحثين والمهتمين والقراء الى المسارعة فى دعم هذا الباب ، والمساهمة فى تحريره ، وذلك بموافاتها بما لديهم من نصوص شعبية موثقة بالبيانات الكاملة عن المادة المقدمة ، وراويها أو رواتها ، ومكان وتاريخ جمعها ، وغير ذلك من البيانات والشروح والصور الفوتوغرافية الجيدة التى تعمل فى هذا الاتجاه •**

يستهل هذا العدد **الأستاذ الدكتور / عبد الغفار مكاوى** ، مقدما لنا القسم الثانى من أدب الحكمة البابلية ، ويشتمل على الحكم والأمثال والأقوال الشعبية السائرة • وقد حظى هذا القسم ، كسابقه الذى نشر فى العدد الفائت ، بمقدمة مناسبة حرص فيها الأستاذ الدكتور على ذكر خصائص المثل الشعبى ، باعتباره أنضج أشكال التعبير عن الحكمة الشعبية وأبقاها على مر الزمن • كما حرص فيها أيضا على تحديد الزمن المحتمل لتدوين المجموعة التى يقوم على ترجمتها ، وحالة الرقم والألواح التى نقشت عليها ، والمكان الذى عثر عليها فيه ، وعلاقتها بالأصول السومرية التى ظل الناس يتناقلونها شفاهيا حتى بدأ تسجيلها فى أوائل العصر البابلى القديم • كما زودت الدراسة فى مجملها بمجموعة من الهوامش ذات القيمة العلمية الرصينة ، تشرح وتعلق وتفسر بالقدر اللازم لاضاءة النص وتوضيحه •

★★★

وعن « البيت الكويتى القديم » يعرض **الأستاذ / محمد على الخرس** ، صورة شاملة لكيفية بناء البيت وتخطيطه ومن الذى كان يقوم بالبناء ، وكم عدد الأحواش التى يتألف منها ، ومسمياتها ، ومحتوياتها ، والمهن التى كانت تزاول بداخله ، مؤكدا فى بداية الدراسة على أنه رغم ما اكتنف البيت الجديد فى الكويت من تطور فى فن العمارة ووسائل الراحة ، الا أن البيت القديم ببساطته وتناغمه وانسجامه مع البيئة لا يزال مثار حنين وحديث ذى شجون •

★★★

ويقدم **الأستاذ / عبد العزيز رفعت** تحليلا لنص « أدهم الشرقاوى » ، يحاول الكشف عن جماليات النص ، ومرتكزاته الأساسية ، وعلاقات عناصره بعضها ببعض ، والقواعد التى تحكم بناءه ، وتفسيرها من خلال العلائق بينها وبين أنساق أخرى أكثر شمولية ، اجتماعية وثقافية وأيديولوجية ، مما يعمق المعرفة بالنص ، وبالمضامين التى يحتفل بها ، وانظمة القيم التى يعتمد عليها فى تضاعيفه •

أيضا تقدم لنا **الأستاذة / صفاء خميس شحاتة** ترجمة لفصل من كتاب « **الفن البدائي** » لـ « **ليونارد آدم** » بعنوان « **رؤية عن خصائص الفن البدائي** » يروم فيه المؤلف تقييم الأعمال الفنية البدائية تقييما علميا يكشف خطأ النظرة التعميمية التي تنظر الى هذه الأعمال على أنها أعمال رتيبة أو غريبة أو متدنية ، متحركا فى ذلك على ذات المستويات التى سبق أن اتخذت من قبل البعض ذريعة لهذه الأحكام ٠

★★★

ويكشف **الأستاذ / عبد التواب يوسف فى** هذا العدد النقاب عن حكاية جديدة **لفلهم جريم** ، وجدت ضمن رسالة بعث بها جريم الى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ ٠ وظلت الرسالة ضمن ممتلكات أسرتها لأكثر من قرن ونصف القرن ٠ وقد ترجم الرسالة الى الانجليزية **رالف مانهيم** ، وصدرت فى عدة طبعات متوالية كان آخرها عام ١٩٩١ ٠

★★★

ويساهم فى تحرير باب « **نصوص شعبية** » **الأستاذ / عبد العزيز رفعت ، والأستاذ / احمد محمد عبد الرحيم** ٠ فيقدم الأول مجموعة نصوص من الموال من شمال الوادى وجنوبه ، ويقدم الثاني حكاية شعبية ، تم تسجيلها من حى مصر القديمة ٠

★★★

وفى مكتبة « **الفنون الشعبية** » يعرض **الأستاذ / صفوت كمال** عرضا مفصلا لكتاب « القومية فى موسيقا القرن العشرين » لمؤلفته **الأستاذة الدكتورة / سمحة الخولى** ٠ وفيه تلقى المؤلفة الضوء على جوانب من النزعة القومية فى موسيقا بعض بلدان أوربا ، وأمريكا ، وأمريكا اللاتينية ، والمنطقة العربية ، كاشفة عن أهم الموسيقيين فى هذه البلدان ، وأساليبهم فى التعبير عن ذواتهم القومية ، وتوظيفهم الفولكلور الموسيقى لبلادهم فى ابداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ، مستلهمين فى ذلك تراثهم فى اطار من التجديد الفنى ، أسلوبا وتناولا ٠

★★★

كما تحظى جولة « **الفنون الشعبية** » فى هذا العدد بعدة موضوعات ، فتقدم لنا **الأستاذة/ عبير عبد العزيز** موضوعا عن عربات الأطعمة الشعبية تعرفنا فيه بهذه العربات وكيفية صناعتها والأجزاء التى تتكون منها ووظائفها وأنواعها وزخارفها وغير ذلك ٠

★★★

أما **الأستاذة / أمل بسيونى عطية** فتقدم موضوعا عن « **أبراج الحمام** » تتعرض فيه لوظيفة الأبراج وأشهرها وكيفية انشائها وأكثر الطرق شيوعا فى بنائها وغير ذلك من التفرعات المثرية لهذا الموضوع ٠

★★★

ويعرض **الأستاذ / مصطفى شعبان** لأبحاث الندوة العلمية التى عقدت فى اطار مهرجان سينما الطفل بعنوان « **التراث الشعبى وسينما الأطفال** » ، والتى أشرف عليها **الدكتور علاء حمروش** ، وشارك فيها **الأساتذة / صفوت كمال ، د٠ جهاد داود ، د٠ كمال الدين حسين** ٠

هذا بالاضافة الى اعداده للجزء الثانى من **الكشاف التحليلى لاعداد المجلة من رقم ٢٦ لسنة ١٩٨٩ الى رقم ٣٦ لسنة ١٩٩٢**، ويتضمن فهرست بالموضوعات ، وآخر بأسماء الكتاب والمترجمين ، وثالث باسماء الكتب والرسائل العلمية والندوات التى احتوتها هذه الأعداد ٠

**المحرر**




د ٠ عبد الغفار مكاوى

**أقوال شعبية سائرة ..**

يقول عالم السومريات ص ٠ ن ٠ كريمر : اذا كنت فى ريب من الاخوة البشرية والانسانية المشتركة بين جميع الأقوام والاجناس ، فارجع الى اقوالهم السائرة وامثالهم وحكمهم ووصاياهم ونصائحهم ، فانها تفوق أى انتاج ادبى آخر فى قدرتها على اختراق قشرة الاختلافات الحضارية وفروق البيئة ، وتكشف أمام أعيننا طبيعة البشر الأساسية حيثما عاشوا وأنى عاشوا (*) .. والحقيقة التى تشهد على صدق هذه العبارة هى أن الأقوال المأثورة ـ من حكم وامثال وتعبيرات جارية على الألسن ـ تلخص تجربة حياة شعب من الشعوب أو طبقة من طبقاته أو جماعة داخل طبقة . وهى جميعا ـ وبخاصة المثل الشعبى ـ من أهم المصادر التى يرجع اليها مؤرخ الحياة الاجتماعية والأخلاقية والفكرية . فمنها نتعرف على رؤية شعب معين ، فى زمان ومكان معين ، للحياة والوجود ، ونظرته للعلاقات المختلفة بين الحاكم والمحكوم ، والرجل والمرأة ، والآباء والأبناء ، ورجال الدين والسلطة ، وشئون المال والاقتصاد والعمل والقضاء ... الخ .

ولعل من المفيد فى هذا المجال المحدود أن نتحدث عن « المثل » الذى يعد أنضج اشكال التعبير عن الحكمة الشعبية وأبقاها على مر الزمن ، وأكثرها ورودا بصور

---

(★) ص ٠ ن ٠ كريمر ، من ألواح سومر ، مرجع سابق ، ص ٢١٧ ( مع تصرف بسيط فى الترجمة )

متشابهة تكاد تصل فى بعض الأحيان الى حد التطابق الحرفى عند مختلف الشعوب والجماعات • ويمكن أن نحصر خصائص المثل الشعبى فيما يلى (**) •

( أ ) **المثل ذو طابع شعبى** • فهو خلاصة التجربة ومحصول الخبرة فى سياق زمنى ومكانى معين • واذا كان من الممكن أن ترد بعض الأمثال الشعبية الى الوسط أو الزمن الذى قيلت فيه ، بل ربما أمكن رد بعضها الى أحد الحكماء والبلغاء ، أو الى موقف اجتماعى أو حادثه تاريخية معينة ، فان أكثر الأمثال لايعرف قائلها ولا تاريخها ولا منبعها (***) • أضف الى هذا أن المثل يعبر عادة عن نتيجة تجربة ماضية ولا يقال فى بدايتها ، ولذلك اكتسب مع تراكم المواقف والخبرات المماثلة طابعا تعليميا يتيح للأجيال اللاحقة أن تستفيد منه وتستخلص العبرة التى يمكن أن تجنبها الوقوع فى نفس التجربة التى تمخض عنها المثل الأصلى • غير أن التجربة نفسها تدل كذلك على أن هذه الاستفادة ليست أمرا ضروريا من الناحية المنطقية ولا الحياتية ، ولذلك لم يخطىء « سباستيان فرانك » ( ١٤٩٩ ــ ١٥٤٢ ) • وهو الكاتب والمفكر الحر فى عصر الاصلاح الدينى ومن أوائل المهتمين بجمع وتدوين الأمثال الشعبية ــ عندما قال : ان المثل حصيلة تجارة مفلسة ••

( ب ) **ينطوى المثل على معنى يصيب التجربة والحقيقة الواقعية فى الصميم** ، ويبتعد كل البعد عن الوهم والخيال • وهذه سمة تميز الأمثال عن الأقاويل الشعرية •

( ج ) **يتميز المثل بالايجاز وجمال البلاغة** ( من تشبيه وكناية وتكرار ووزن وايقاع والتزام بالتقفية فى بعض الأحيان •• ) • واذا كان المثل ــ كما يقول بعض الباحثين ــ قد نشأ فى الأصل على لسان فرد مبدع مجهول ، فلا شك أنه قد تعرض للتحوير والتعديل والصقل والتهذيب حتى استقر فى شكل لغوى ثابت أو تركيبة مكتملة مكثفة ، يظل الشعب يرددها كلما صادف موقفا أو تجربة محددة ينطبق عليها المثل ويصور ما تنطوى عليه من مفارقات الحياة وسخرياتها وتناقضاتها •

( د ) **يحتوى المثل على فلسفة ليست بالعميقة ، مصوغة فى أسلوب شعبى** ، بحيث يدركها الشعب بأسره ويرددها ، وييسر انتقالها الى شعوب أخرى فى نفس المرحلة التاريخية أو فى مراحل وعصور حضارية تالية ، الأمر الذى يؤكد وحدة الوجدان الشعبى للبشرية وأصالة اللب الانسانى المحض ، قبل أن يتشوه ويتفرق ويصب فى قوالب شتى متحجرة ••

لابد من القول ــ بعد هذه المقدمة الموجزة ــ بأن شعوب سومر وبابل وآشور كانت تمتلك رصيدا غنيا من الحكم والأمثال والطرائف والأقوال السائرة التى راحت تنتقل انتقالا حرا من فم الى فم ومن عصر الى عصر • ومع أن معلوماتنا عن الحكم والأمثال

---

(★★) د• نبيلة ابراهيم ، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ص ١٤٠ ــ ١٥٣ • ( وقد أوردت هذه الخصائص عن تعريف الأستاذ فريدريش زايلر للمثل الشعبى فى كتابه علم الأمثال الألمانية الذى نشره فى عام ١٩٢٢ ) •

(★★★) أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ــ القاهرة ، لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٣ ، ص ٦١ ــ ٦٢ •

والأقوال الشعبية السومرية ترجع الى حوالى نصف قرن مضى ، وماتزال فى مجملها غير دقيقة ولا وافية ، الا انه يمكن القول بأنها أقدم من نظائرها البابلية والآشورية بعدة قرون ، وربما تكون قد دارت على الألسنة قرونا كثيرة قبل التفكير فى تدوينها على الرقم والألواح الطينية فى أوائل الألف الثانى قبل الميلاد . والى ما قبل خمسين أو سبعين عاما خلت ، لم تكن تحت يد العلماء أى أمثال سومرية مدونة باللغة السومرية وحدها ، وظلت معرفتهم بها مقصورة على عدد قليل من الأمثال المكتوبة بالسومرية مع ترجمتها الأكدية ( البابلية السامية ) على ألواح ترجع الى الألف الأول قبل الميلاد . ثم نشر العالم « ادوارد كيبرا » فى عام ١٩٣٤ جملة الواح وكسر من مجموعة « نفر » ( وهى المدينة السومرية القديمة نبيور التى عثر فيها منذ أواخر القرن الماضى على عشرات الألوف من الكتابات والنصوص الأدبية السومرية ) تتضمن أمثالا وأقوالا شعبية يرجع عهد تدوينها الى القرن الثامن عشر قبل الميلاد . وخصص عالم السومريات الشهير صمويل كريمر قسطا كبيرا من وقته وجهده لاستنساخ عدد كبير من الأمثال السومرية المحفوظة فى متحف الشرق القديم فى اسطنبول ومتحف الجامعة فى فيلادلفيا بالولايات المتحدة الأمريكية ، وعهد بها جميعا لتلميذه ومساعده النابغ « ادموند جوردون » الذى توفر على جمعها وترتيبها ونشرها .

ويبقى الأصل السومرى للأقوال والأمثال الشعبية البابلية والآشورية أمرا لايمكن البت فيه حتى الآن بصورة مؤكدة ، على الرغم من التشابه الملحوظ ـ الى حد التطابق فى بعض الأحوال ـ بين هذه الأقوال المتأخرة وبين الأصول السومرية . أضف الى هذا أن وجود جنس أدبى خاص بهذه الأشكال المعبرة عن الحكمة الشعبية عند البابليين والآشوريين ، مشابه لنظيره عند السومريين أو متأثر به على الأقل ، مايزال محل خلاف بين العلماء والدارسين . والأمر الذى يعنينا على كل حال فى سياق الحديث عن الحكمة الشعبية البابلية هو وجود مجموعة وحيدة من الأقوال الشعبية السائرة المدونة على لوح كبير يرجع الى العصر الآشورى المتأخر ، وعلى وجه التحديد الى السنة السادسة من حكم الملك الآشورى سرجون الثانى ( ٧١٦ قبل الميلاد ) . واذا كان حسن الحظ قد هدى الباحثين الى هذا اللوح الفريد ، فان سوء الحظ ـ مع عوامل التعرية ورطوبة الأرض ومرور الأزمنة ـ قد تكفل بطمس وجه اللوح طمسا تاما أو شبه تام ، فلم يحفظ لنا الا ظهره ( الذى سنقدم هنا ترجمته الدقيقة التى نتابع فيها ترجمة لامبيرت الانجليزية على صفحة ٢١٣ وما بعدها من كتابه عن أدب الحكمة البابلية ) بالاضافة الى شذرتين صغيرتين عثر عليهما مع الكنوز التى وجدت فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ، وتنتميان الى ذلك اللوح الكبير الذى ذكرناه والذى يضم مجموعة الأقوال السائرة التى اصطلح على تسميتها بالمجموعة الآشورية ، مع قول واحد من نفس النوع محفوظ على قطعتين من أحد الألواح البابلية المتأخرة التى كانت تستخدم لأغراض التعليم والتدريب على الكتابة .

والمادة التى يقدمها اللوح الآشورى تتألف من مجموعة من الأقوال السائرة التى تقوم على بعض النكت والطرف القصيرة التى يجمع بينها موضوع واحد ( مثل الأقوال من الخامس الى السادس عشر التى تدور حول هجاء الخنزير واظهار الاشمئزاز منه ) ، أو تربط بينها عبارة بعينها ( كالخندق المائى المحيط بالمدينة والذى يرد فى نصوص الأقوال السائرة من الثانى والأربعين الى السابع والأربعين ) ، أو تروى بعض الحكايات القصيرة المسلية عن الحيوانات والحشرات أو عن بنى الانسان . وربما كان الهدف

من اطلاق هذه الأقوال هو السخرية من بعض النماذج البشرية ( كما فى القولين من ٤٢ ــ ٤٣ عن صائد الطيور الذى يحاول أن يصطاد السمك بشبكته ) • أو ابداء الشفقة على أحوالها وهوان شأنها ( كالعاهرة التى تستعرض براعتها فى افساد الزيجات ، والعاهر الذى يشكو للسماء سوء أحواله المالية بسبب تحايل القواد عليه ( ٣ ــ ٧ من العمود الرابع ) ، أو عرض مساوىء النظام القضائى وما يدور فى المحاكم من فساد ( ٨ ــ ١٤ من العمود الرابع ) أو استخلاص العبرة والمغزى الأخلاقى ( كالبعوضة التى أصابها الغرور وظنت نفسها على شىء ، بينما الفيل لايشعر بها سواء عند ركوبها على ظهره أو نزولها عنه •• كما فى القول السائر من ٥٠ ــ ٥٤ الذى ظهر بعد ذلك فى ثوب اغريقى وأخذ مكانه بين خرافات ايزوب ) أو مجرد التسلية كغاية فى ذاتها كما سبقت الاشارة • ولعل الطابع المختلط لهذه المادة هو الذى حدا ببعض العلماء الى تمييز الأقوال السائرة عن الحكم والأمثال التى سنذكرها بالتفصيل فيما بعد ، وان كان التمييز بينهما غير مؤكد ولا قاطع • والمهم على كل حال أن هذه الأقوال السائرة ذات طابع شعبى لاخلاف عليه ، وأنها جرت على الألسنة فى ذلك العصر الآشورى المتأخر ، مما يرجح القول بأنها نشأت وانتشرت فيه باللهجة الآشورية المتأخرة التى دونت بها ولم تؤخذ عن أصول أقدم منها ، وأنها أخيرا قد عرفت أو عرف بعضها على أقل تقدير فى عصور وحضارات تالية ، وانتشرت على أغلب الظن عن طريق اللغة الآرامية ،، بدليل ذلك القول السائر الذى سبقت الاشارة الى ظهوره فى أشهر مجموعة من الخرافات على لسان الحيوان عند ايزوب • واليك نص هذه الأقوال الشعبية من ترجمة ظهر اللوح الآشورى بدءا بالعمود الثالث ثم الرابع :

١ ــ الرجل ( •••••• ) •

٢ ــ الاله يسعى للشر ( •••••• ) •

٣ ــ الرجـل ( •••••• ) •

٤ ــ يوجه انتباهه الى السماء •

٥ ــ ال •••••• خنزير عديم الحس •

٦ ــ ( فهو ) يأكل طعامه •••• وهو راقد فى ••••••

٧ ــ انهم لا ( يقولون ) : « أيها الخنزير ، أى احترام لى ؟ » •

٨ ــ انه يقول ( لنفسه ) : « الخنزير سندى » •

٩ ــ الخنزير نفسه عديم الحس •

١٠ ــ ••••• الشعير ••••• فى وعاء السمن •

١١ ــ فى وقت الفراغ عندما ( ••••• ) هزأ بسيده ،

١٢ ــ تركه سيده ( ••••• ) وذبحه الجزار •

١٣ ــ الخنزير غير مقدس ( ••••• ) بتمريغ ظهره ( مؤخرته ؟ ) فى الوحل ،

١٤ ــ وجعل الشوارع كريهة الرائحة ، وتلويث البيوت •

١٥ ــ الخنزير لايصلح للمعبد ، وينقصه الاحساس ، ولا يسمح له بوطء الأرصفة ،

١٦ ــ ( انه ) مكروه من كل الآلهة ، مثير لاشمئزاز الهه ، ملعون من شمش •

١٧ ــ فأر شـهوانى ( •••••• ) فى

١٨ ـ للنمس ( ٠٠٠٠٠٠ ) ٠

١٩ ـ هرب فأر من ( طريق ) نمس ودخل جحر ثعبان ٠

٢٠ ـ قال : « ان معزم ثعابين أرسلنى ٠ تحياتى » ٠

٢١ ـ الثعلب بـ ٠٠٠٠٠ قلب كان يفتش عن « طريق الأسد » ٠

٢٢ ـ ولكى ( يعثر على ) « طريق الذئب » راح يكتشف الأرض المكسوة بالمراعى ٠

٢٣ ـ لما اقترب من أبواب المدينة طاردته الكلاب ،

٢٤ ـ ولكى ينجو بحياته انصرف كالسهم ٠

٢٥ ـ وعندما رآه عداء ٠٠٠٠٠٠ بغير شعور ( منه ؟ ) ٠٠٠٠٠

٢٦ ـ ٠٠٠٠٠ أدوينبح ٠٠٠٠٠

٢٧ ـ ٠٠٠٠٠٠ لانليل ٠٠٠٠٠٠

٢٨ ـ « أنا ، مثـــل ٠٠٠٠٠٠

٢٩ ـ لما ( وطىء ) كلب زوجتـــه ٠

٣٠ ـ أخذ وجهه يتوهج ، وقلبه ٠٠٠٠٠٠

٣١ ـ ولينزل ( عنها ؟ ) ٠٠٠٠٠٠

٣٢ ـ فرنمس من طريق كلب ( ودخل ) فى مزراب ٠

٣٣ ـ وعندما قفز الكلب ( انحشر ) فى فتحة المزراب ٠

٣٤ ـ مما جعل النمس يهرب منها ٠

٣٥ ـ زوجة ٠٠٠٠٠ أمة شابة ٠٠٠٠٠٠

٣٦ ـ ٠٠٠٠٠ فى بيت خليلة ، ( أو ) أخت ، ( أو ) أم ٠٠٠٠٠٠

٣٧ ـ ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠

٣٨ ـ عنـدما قفزت بقوة ٠٠٠٠٠٠٠

٣٩ ـ فى بيت جامع قرون الخروب لما ٠٠٠٠٠٠

٤٠ ـ بقدر ما يمتد بها العمر ٠٠٠٠٠٠٠

٤١ ـ مستجمع ٠٠٠٠٠٠٠

٤٢ ـ صائد الطيور الذى لم يكن يملك سمكا ، وانما ( اعتاد على صـــيد ) الطيـور ٠

٤٣ ـ قفز ، وهو ممسك بشبكته ، فى الخندق ( المحيط ) بالمدينة ٠

٤٤ ـ أخذ الثعلب يتجول فى خندق المدينة ٠٠٠٠٠٠

٤٥ ـ ولما أقبل عليه الذئب ( قال له ) : « تحياتى لك » ٠

٤٦ ـ رد الأول ( أى الثعلب ) عليه قائلا ٠

٤٧ ـ « اننى سكران ، ولا أستطيع ٠٠٠٠٠٠

٤٨ ـ الفار الذى يجمع ٠٠٠٠٠٠ فى المراعى ٠

٤٩ ـ يهزأ بالدبابير التى تأكل فاكهة البساتين ٠

٥٠ ـ لما وقفت بعوضة على ( ظهر ) فيل ،
٥١ ـ قالت : « يا أخي ، هل ضغطت جنبك ؟ سوف أهبط عند مجرى الماء »،
٥٢ ـ رد الفيل على البعوضة قائلا ..
٥٣ ـ لست أبالي بأن تصعدي فوقي ـ وما هو شأنك ( حتى أكترث بك ) ؟
٥٤ ـ ولا أبالي ان نزلت » .
٥٥ ـ الذئب الذي لم يعرف مدخل المدينة .
٥٦ ـ راحت تطارده الخنازير ( عبر ) الشوارع .
٥٧ ـ الكلب الذي لم يسمح له بدخول الدار .
٥٨ ـ يرقد ( الآن ) في بيت ال ......
٥٩ ـ الرجـــل المدين ......
٦٠ ـ ..... القسم بالآلهـــة .....
١ ـ عندما ذهب الى مدينة كوته .
٢ ـ ســاقوه عند مطلع الفجر للمحاكمة من بوابة القاضي .
٣ ـ لما دخل العاهر الى المبغى ،
٤ ـ قال وهو يرفع يديه بالصلاة : أجرى يذهب للقواد .
٥ ـ ( لك ) أنت ( ياعشتار ) الثروة ، ( ولي ) أنا النصف ؟
٦ ـ عاهرة الطريق الحذرة ( ؟ ) تغتاب ال ...... المرأة .
٧ ـ بأمر من عشتار تنال زوجة النبيل سوء السمعة .
٨ ـ يقف المنافق في المحكمة عند بوابة المدينة ،
٩ ـ ويفرق الرشاوي باليمين والشمال .
١٠ ـ ان المحارب شمش يعلم ســـوء فعاله .
١١ ـ الحقود يردد كلمات السوء أمام الحاكم ،
١٢ ـ ويتحدث بخبث ودهاء ويطعن ( في سيرة ) الناس .
١٣ ـ ويتدبر الحاكم الأمر ويدعو شمش ( قائلا ) :
١٤ ـ « أنت العالم يا شمش . حمله مسئولية دماء الناس » .
١٥ ـ بينما كان فحل شبق يمتطي ظهر أتان ،
١٦ ـ همس في أذنها أثناء الجماع :
١٧ ـ أجعلي من المهر الذي ستحملينه عداء مثلي .
١٨ ـ ولا تجعليه ( كالحمار ) الذي يعاني السخرة »
١٩ ـ لما مضى دبور الغابة على الطريق ( لحضور ) دعوى أمام القضاء
٢٠ ـ استدعى ال ..... دبور الصحراء للشهادة .
٢١ ـ ألقت العناكب دبور الصحراء في الأغلال ،
٢٢ ـ وعلى حافة الحقل عند مدخل جحر الفار قطع اربا .
٢٣ ـ نسج العنكبوت بيتا ( يصلح لاصطياد ) ذبابة

٢٤ ـ ( لكن ) وقعت فيه عظاءة (*)

٢٥ ـ وذلك لسوء حظ العنكبوت ٠

٢٦ ـ ٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠

٢٧ ـ ٠٠٠٠٠ عظاءة ٠٠٠٠٠

٢٨ ـ « عندما رأى صديقه الخميم » ٠

## حكم وأمثال ٠٠

**رأينا في الفقرة السابقة أن الحكمة الشعبية التي وصلت الينا من أرض الرافدين ـ وعبرت عن نفسها من خلال الحكم والامثال والاقوال السائرة ـ قد نشات في الاصل عند السومريين وشكلت جنسا متميزا في أدبهم ٠ والواقع أن الجانب الاكبر من نصوص هذه الحكمة الشعبية قد دون في العصر البابلي القديم باللغة السومرية وحدها ، وان لم يحل الأمر من عدد جد قليل من الألواح التى دونت باللغتين السومرية والأكدية في ذلك العصر نفسه ، مما يدل على أن ترجمة تلك الأصول قد بدأت منذ ذلك العهد المبكر ، ثم استمرت حتى العصر « الكشي » الذى توافرت بعده نسخ الألواح المكتوبة باللغتين السومرية والأكدية ( البابلية والآشورية ) بأعداد كبيرة ٠ وقد ذكرنا أن الحفريات التي تمت في المدينة السومرية القديمة نبيور ( نفر ) ـ بالاضافة الى مدن أخرى مثل « أور » وسوسة ـ قد كشفت عن القسم الأكبر من الحكم والأمثال السومرية التى صنفها العلماء الى مجموعات مختلفة وفقا للكلمات التى تبدأ بها أو حسب الموضوع المشترك بينها ٠**

ونضيف الى ما سبق أن معظم هذه الألواح قد دون بالسومرية وحدها ، وبعضها بالسومرية مع الترجمة الأكدية أو مع تنويعات على النص الأصلى ، والقليل النادر منها لم يعثر له حتى الآن على أى أصل سومرى ٠

والحكم والأمثال التى ستجدها فى هذا الفصل شديدة التنوع فى مادتها ؛ فبعضها حكم وأمثال بالمعنى التقليدى المفهوم من هاتين الكلمتين ، اذ يتوفر فيها الايجاز والتكثيف والبلاغة والمفارقة الذكية ٠ وبعضها الآخر قد دخلت فيه حكايات وطرائف قصيرة ، ومقتطفات من نصوص وأعمال أدبية ، وخرافات موجزة على لسان الحيوان ، ومواد أخرى لم تعرف حقيقتها بعد ٠ ولما كانت هذه الحكم والأمثال فى مجموعها لاتزال موضع الدراسة والتحقيق والنشر ـ خصوصا على يد الأستاذ أ ٠ أ ٠ جوردون الذى سبقت الاشارة اليه ويرجع له الفضل فى نشر نصوصها الأصلية ـ فلا يزال الحكم النهائى عليها أمرا سابقا لأوانه ، كما أن الصعوبات التى تواجه ترجمتها وشرح معانيها وفهم الكثير من كلماتها صعوبات لايستهان بها ، وبخاصة حين يتعلق الأمر بالنصوص السومرية التى لم يكشف الحجاب بعد عن كل غوامضها ٠ بيد أن السؤال الذى يفرض نفسه الآن هو هذا : مادمنا بصدد جنس أدبى سومرى فى أصله وجوهره ، فما الذى يدعونا للحديث عنه فى سياق الكلام عن الحكمة البابلية الشعبية ؟

---

(*) دويبة من الزواحف ذوات الأربع ، تعرف فى مصر بالسحلية ، وفى سواحل الشام بالسقاية ٠

والجواب أنه من المستحيل وضع حدود فاصلة أو حاسمة بين الثقافة السومرية والثقافة السامية فى القسم الجنوبى من وادى الرافدين · وقد ثبت لباحثين أن اللغة السومرية قد خضعت منذ أقدم العصور للتأثيرات السامية ، ولذلك رجحوا أن تكون بعض الحكم والأمثال المدونة بالسومرية قد انحدرت من أصول سامية وانتقلت فى تلك العصور المبكرة الى هذه اللغة ·

أضف الى هذا أنهم وجدوا شواهد عديدة على تأثير الحكم السومرية على العديد من النصوص البابلية الادبية وغير الأدبية ، فالنص البابلى الشهير وهو « حوار التشاؤم أو « الحوار بين السيد والعبد » يقتبس احدى الحكم السومرية فى السطرين الثالث والثمانين والرابع والثمانين : « من ذا الذى طالت قامته حتى ارتفع الى السماء ؟ من ذا الذى اتسع منكباه حتى احتضن العالم السفلى ؟ » · وثمة حكمة أخرى تظهر فى الرسائل المعروفه برسائل العمارنة ، كما أن هنالك حكمة سومرية ثالثة وجدت على لوح من الألواح المدونة لاغراض التدريب على الكتابة من العصر البابلى المتأخر : « ان المعبد الذى بناه ميزانيبادا قد خربه نانا الذى اجتث غرسه ، بالاضافة الى حكمتين أخريين وجدتا بالأكدية على بعض الألواح المخصصة للتدريب على الكتابة من العصر البابلى القديم : بالاقتران بزوجة مبذرة وانجاب ابن مبذر ( وجدت السلوى لقلبى الشقى وأكدتها ) · ان المرأة المسرفة فى البيت لأسوأ من كل الشياطين ··

ونبدأ ترجمة الحكم والأمثال بالمجموعة المعروفة بين العلماء باسم المجموعة الآشورية التى وجدت مدونة على لوح واحد مكون من أربعة أعمدة · وقد عثر على خمس كسر من هذا اللوح الفريد فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ( ويرجع الفضل فى الربط بينها لعالم السومريات الشهير توركيلد جاكوبسون ) كما وجدت الكسرة السادسة ( التى حققها الأستاذ لامبيرت وأثبت انتماءها للمجموعة ) فى مدينة آشور · وتدل طريقة الكتابة على أن اللوح قد دون فى العصر الآشورى الأوسط ، وان كان من الضرورى أن نلاحظ أن وصف كتابة اللوح والمجموعة بأنهما آشوريان لايعنى على الاطلاق أن الحكم والأمثال نفسها قد نشأت فى العصر الآشورى ، اذ لاشك فى أنها ترجع كغيرها من الحكم والأمثال الى العصر البابلى القديم ·

وأخيرا فان النص ــ فيما يرى الأستاذ ب · لاندزبيرجر ــ ليس مجرد مجموعة من الحكم ، بل هو فيما يبدو من بدايته حوار بين رجل عمورى وزوجته ، يتقمص فيه كل منهما دور الآخر ويتطبع بطباعه ، وتجرى الحكم على لسانهما على سبيل المداعبة والتسلية ··

ولابد فى النهاية من تكرار ما قلناه من أن الترجمة والتعليق عليها ومحاولة تفسيرها ليست كلها نهائية ولا قاطعة ، لأنها تعتمد فى كثير من الأحيان على الحدس والتخمين بالمعنى المقصود ، وربما يؤدى تطور البحث العلمى فى هذه النصوص الى ترجمات أخرى أصح وأدق · وسوف نورد النصوص وفق الترتيب الذى اتبعه الأستاذ لامبيرت ، مغفلين الاشارة الى أرقام السطور والأعمدة والألواح المحفوظة فى المتاحف المختلفة ، اذ أن هذه الاشارات لاتهم الا الباحث المتخصص فى دراسة اللغات الأصلية · أما الشروح والتعليقات فسوف نثبتها فى هامش المتن ، مكتفين منها بالقدر اللازم لاضاءة النص ، تيسيرا على القارىء وحرصاً على الاختصار ، راجين الصفح عما فيها من تقصير أو قصور ···

## ( أ ) المجموعة الآشورية

- يتحدث رجل ( منحط ) من ( عمو ) رية مع زوجته ( ويقول ) : كونى أنت الرجل ، ( و ) سأكون أنا المرأة . ( منذ أن ) .. أصبحت رجلا ( ..... ) مؤنثا ( ...... ) ذكرا » (١) .
- ذهب ليصطاد ( الطيور ) بغير فخ ( فـــ ) لم يمسك شيئا (٢) .
- عينى ( عين ؟ ) أسد ، وجهى ( وجه ) ملاك حارس ، فخذاى فتنة مطلقة . من ذا الذى يشتهى أن يكون زوجى ؟
- قلبى حكمة ، كليتاى ( نعم ) النصح والمشورة ( ؟ ) ، كبدى جلال ( ومهابة )، شفتاى تنطقان بكلمات حلوة . من ذا الذى سيكون زوجى المختار ؟ (٣) .
- من الميال الى الشح ؟ ومن المنعم بثرائه ؟ ولمن أحتفظ بفرجى ؟ (٤) .
- محبوبك - من تتحمل نيره (٥) .

---

(١) يشير النص الى بعض الممارسات « التبادلية » التى كانت متبعة فى الشرق الأدنى القديم ولم يعرف عنها شىء الا بعد أن أدانتها التوراة فى سفر التثنية ( الاصحاح الثانى والعشرين ، ٥ ) وحرمتها على بنى اسرائيل : « لا يكن متاع رجل على امرأة ولا يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى الرب الهك » . ويبدو من بعض الاشارات المتأخرة الى هذه الممارسات التى شاعت فى سوريا وآسيا الصغرى بوجه خاص - أنها كانت تقوم على تبادل الرجال والنساء الأزياء والطباع والحركات فيما يشبه طقسا تمثيليا يقوم على المداعبة والتودد والخلاعة الفاضحة من الطرفين . وهـذه الطقوس - التى لم يثبت وجودها فى أى مكان ولا فى أى عصر من عصـــور الحضارة العراقية القديمة - كانت فيما يبدو لونا من ألوان الانحراف والشذوذ التى عرفت عند الأموريين الذين وضعوا نهاية السومريين كشخصية عرقية وسياسية ولغوية وان أخذوا عنهم حضارتهم بصورة كاملة ) . كما عرفت أمثالها بين الذكور فى سدوم وكورنثوس وبلغاريا ، وبين النساء « اللسبيات » فى جزيرة لسبوس من بلاد الاغريق ، وهى التى عاشت فيها أول وأعظم شاعرة غنائية فى التراث الأدبى الغربى وهى سافو التى اتهمت بنفس الشذوذ . ومن هنا تأتى قراءة الأستاذ لاندزبيرجر لكلمة أمورى « فى النص الأصلى وتفسيره للحكم والأمثال التالية بأنها تجرى على صورة حوار بين هذا الرجل وزوجته » ...

(٢) حرفيا : لم يوجد شىء والمقصود هو الشرك الذى يعد لاصطياد الطيور على هيئة شبكة فيها فخ . وسوف يتردد هذا المثل فى تنويعات أخرى كالصياد الذى يحاول اصطياد السمك بشبكته التى لا تصلح الا لصيد الطيور ، وكلها تعزف على الوتر نفسه وتؤكد خيبة الانسان الذى ربما عرف غايته ولكن لم يعرف الوسيلة المؤدية اليها ..

(٣) حرفيا : من يرغب أن يكون زوجى الشهوانى ؟ ولا يختلف هذان المثلان الا فى استخدام الكلمة التى تدل على الأنثى أو الذكر كما يمكن ان تطلق على الجنسين . ولا ندرى ان كانا قد قيلا على لسان عانس تعبيرا عن أزمة الزواج أم أطلقهـا القـائل أو القائلة - اللذان يحتمل انتماؤهما الى الطبقة الفقيرة المطحونة - ترغيبا فى الزواج بوجه عام . ومهما يكن الأمر فان تركيبة المثلين تذكرنا بهذه السطور من نشيد الانشاد : « ها أنت جميلة يا حبيبتى ها انت جميلة ، عيناك حمامتان من تحت نقابك ، شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد ، اسنانك كقطيع الجزائز » الصادرة من الغسل اللواتى كل واحدة متئم وليس فيهن عقيم . شفتاك كسلكة من القرمز . وفمك حلو . خدك كفلقة رمانة تحت نقابك عنقك كبرج داود المبنى للأسلحة . ألف مجن علق عليه كلهـا أتراس الجبابرة : ثدياك كخشفتى ظبية توأمين يرعيان بين السوسن .. الخ ( الاصحاح الرابع ، ١ - ٥ ) .

(٤) ليس من الضرورة أن نفترض وجود تضاد بين البخل فى السؤال الأول والثراء فى السؤال الثانى ، فربما يقصد المثل الى التوازى والتكامل بينهما ، اذ لا يبعد أن يفيض البخيل من عطائه أمام اغراء الجمال الحسى الذى يطغى على هذا النوع من الأمثال ..

(٥) حرفيا : ان من تحبه تتحمل نير ( ٥ ) ، ولعله يذكرنا بكثير من الأمثال العامية الشائعة فى اللهجات العربية الحديثة مثل ( حبيبك يبلع لك الزلط ... ) والزلط هنا فى اللهجة العامية المصرية هو الحصا وقطع الحجارة الصغيرة ، وليس هو المال أو قطع النقود كما فى اللهجة اليمنية ...

ـ ان تبذل جهدك يصبح ربك هو ربك ٠ واذا لم تبذل ما فى وسـعك فالهك ليس الهك (٦) ٠

ـ دعني أرقد معك ٠ ـ « دع الاله يأكل حصتـ ( ك ) (٧) ٠

ـ أصلح نفسك ٠ فالهك هو عونك (٨) ٠

ـ ( جرد ) سيفك ( من غمده ) ٠ الهك هو سندك (٩) ٠

ـ اذا أهانك أحد ، فاجعل صديقـ ( ك ) يتصرف ٠

ـ اذا كنت قد آذيت صديقك ، فماذا ستفعل مع عدوك ؟

ـ ان مكسب الـ ٠٠٠٠٠ مثل ٠٠٠٠٠٠

ـ ان مكسب صائغ الفضة مثل ٠٠٠٠٠٠٠

ـ ليس ثراؤك سندا لك ، ( بل ) ان الهك ( هو سندك ) ٠

ـ لتكن صغيرا أو كبيرا ، فالهـ ( ك ) هو سندك ٠

ـ ٠٠٠٠٠ عساه لايقف فى حضرة الهـ ( ـه ) وملكه ، ان آلهته ستتخلى عنه ، وستزول عنه هيبته ، ولن يكون الهه هو الهه (١٠) ٠

---

(٦) بذل الجهد مساو للاخلاص فى خدمة الآلهة وطاعتهم ، وهذه الخدمة أو الطاعة مساوية للنجاح فى الحياة ، والعافية فى البدن ، والوفرة فى الرزق والأبناء ، وفى هذه الحالة يصبح الهك هو الهك ، ويكون لك ملاك يحرسك ويحميك ، وملك يرضى عليك ٠ ويتكرر هذا المعنى فى نص الحوار المشهود بين المعذب والصديق أو النص المعروف « بالثيوديسية البابلية » ، اذ نجد الصديق الحكيم يقول للمعذب الشقى ( السطران ٢١ ، ٢٢ ) : « ان من يقوم على خدمة الهه يكون له ملاك يحميه ، والمتضع الذى يخشى الهته يجمع ثروة طائلة » ٠ ونصادف هذا المفهوم نفسه لبذل الجهد والاخلاص فى السعى والتدبير فى نصوص أكدية أخرى ، كما نرى على سبيل المثال فى نقش أحد الأختام الاسطوانية التى ترجع للعصر الكشى : « لقد بذلت جهدى ٠ فلتقبل على الوفرة فى الثروة ، والقطعان ، والرضا الالهى ـ وهى الأمور التى صليت من أجلها لمردوخ ٠ ليكن الرضا الالهى من نصيبى ، ولتطل حياة من ينعم به » ( ل٠ ديلابورت ، الأختام الاسطوانية في المكتبة الأهلية بباريس ، رقم ٢٩٧ ـ عن لامبيرت ، أدب الحكمة البابلية . ص ٢٣١ ) ولعل النص كله يذكرنا من بعيد بالسطرين اللذين جاءا على لسان الرحمن فى حواره مع الشيطان ، فى المشهد الافتتاحى من « فاوست » لشاعر الألمان الأكبر جوته ، وهى فى تقديرى مفتاح هذه القصيدة الدرامية الكبرى : ان الذى يسعى بصدق واخلاص ، هو الذى يمكن ان نكتب له النجاة والخلاص » ٠٠

(٧) يبدو أن القسم الأول من هذا المثل يعبر عن تقرب رجل من احدى البغايا ودعوته لها ( قارن قول يهوذا لكنته ـ زوجة ابنه ـ ثامار : فمال اليها على الطريق وقال هاتى أدخل عليك ٠ لأنه لم يعلم أنها كنته ٠٠ الخ ـ سفر التكوين ، ٣٨ ، ١٦ ) أما القسم الثانى من العبارة فهو أكثر غموضا ولعل المقصود به أن رجلا طلب احدى بغايا المعبد الذى قدم له هبة أو أتاوة فطلبت منه البغى أن يهب الاله تلك التقدمة أجرا لها على الاتصال به ٠٠

(٨) حرفيا : هيىء نفسك أو تأهب وتزود ٠

(٩) أو اطهره وصقله ، ومن الواضح ان المعنى المتضمن فى هذين المثلين هو التزود بالتقوى والصلاح وتقديم فروض الطاعة للآلهة ٠

(١٠) راجع المثل السابق المشروح فى الهامش رقم ( ٦ ) ٠ ولعل المقصود بالهيبة هو السلطة أو المكانة التى كان يحظى بها هذا الرجل المغضوب عليه من الملك والاله ٠٠٠٠

ـ الحكيم ( يستره ) ثوب يطوق خاصرته • ( و ) الأحمق يتلفع فى عباءة قرمزية (١١) •

ـ لتدمر البلاد على رأس ( حرفيا : على قمة ) أعدائنا ، وليسقط الحائط المتداعى فوق خصومنا ، ولتلق بلاد العدو بأكملها فى ( قيود ) الأسر (١٢) •

ـ ( لتكن ) سندا لقصرك ، ( و ) حتى اذا لم يعلم ملكك عن ذلك شيئا ، فان شمش سوف يبلغه (١٣) •

ـ ان شعبا بغير مالك ، ( مثل غنم بغير راع ) •

ـ ان شعبا بغير قائد ( مثل ) ماء بغير مشرف على القناة ( أو مراقب وناظر •• ) •

ـ العمال بغير مشرف عليهم ( أشبه ) بالحقل بغير حارث ( يفلحه ) •

ـ البيت الذى لامالك له ( يشبه ) امرأة بلا زوج (١٤) •

ـ لتعرف الاله الأعلى ، لتعرف الملك ، لتحترم الوزير •

ـ عندما تدرك ( حرفيا : ترى ) الفائدة من اجلال الهك ، فسوف تسبح بحمد الهك ( وتقدم ) التحية للملك (١٥) •

---

(١١) هذا المثل يردد الشكوى الأزلية من قلة حظوظ الحكماء والفضلاء اذا قيست بحظوظ الحمقى والأوغاد والجهلاء • ويبدو من متابعة كثير من النصوص الأدبية فى الشرق القديم أن رثاء النفس والبكاء عليها هو أحد الألحان الأساسية التى لم ينقطع رنينها الى يومنا الحاضر ( راجع على سبيل المثال النص الأدبى الشهير « حوار رجل مع روحه ـ با ـ » أو فى تسمية أخرى « حديث متعب من الحياة مع روحه » الذى يرجع للأسرة الثانية عشرة فى فترة من أحلك فترات التاريخ المصرى القديم ، تسلم فيها الأشرار مقاليد الحكم والجاه والثراء ، وسقط الأبرار فى حضيض البؤس والهوان والعناء ، واكتظت القلوب بالجشع ، وفقدت الصداقة معناها ، وتطاولت الوقاحة على كل قيمة ، ونسيت تقاليد الماضى ، واختفت الرحمة والتراحم ، وأشاح الأخ بوجهه بعيدا عن أخيه ، وأصبحت البلاد نهبا للصوص ذلك العصر وأوغاده الذين اخذ شرهم يذرعها طولا وعرضا ( راجع الترجمات المختلفة لهذا النص ومن أحدثها ترجمة الأستاذة ميريام ليشتهايم فى كتابها عن الأدب المصرى القديم ، الجزء الأول ، ص ١٦٣ ـ ١٦٩ ـ وكذلك شكوى « ايب أور » المشهورة لتجد أن شقاء ذى العقل ونعمى أخ الجهالة ـ على حد تعبير المتنبى فى بيته المشهور ـ يطبعان خاتم الظلم منذ القدم على الانسان الشرقى والعربى ، بحيث يرفل الجاهل والأحمق فى أفخر الثياب ، بينما الحكيم لا يجد ما يستر عورته أو يسد رمقه أو يحفظ ماء وجهه •••

(١٢) من الملاحظ أن الأسر هنا ـ حسب الكلمات السومرية والأكدية الأصلية ـ ينصرف الى الأسر بمعناه السحرى •

(١٣) الكلمة الأولى من عندى زيادة فى التوضيح ••

(١٤) يرد المعنى الواضح للأمثال الأخيرة فى احدى رسائل تل العمارنة التى ارسلها بعض ملوك الشرق وولاتهم من آشوريين وحيثيين وكنعانيين الى فرعون مصر ، فنجد « ريب ـ أدى » حاكم بيبلوس يقتبس مثلا من هذا النوع أربع مرات فى رسالته الى ملك مصر : « ان حقلى يشبه امرأة بلا زوج ، اذ يعوزه الزارع الذى يفلحه •• » •

(١٥) يبرز هذا المثل حقيقة الربط العملى أو النفعى بين التعبد للآلهة أو طاعة الملوك وبين الكسب الشخصى المترتب عليها فى نظر سكان وادى الرافدين القدماء ، كما يؤكد الارتباط المستمر بين الاله والملك ـ راجع على سبيل المثال السطور الثلاثة تحت رقم ٢٥ ـ ٢٨ فى اللوح الثانى من النص البابلى المعروف باسم « لدلول » أو لأمتدحن رب الحكمة : « ويوم الخشوع للاله صار يوم الفرح لفؤادى ، كما كان يوم الاحتفال بموكب الآلهة هو الغنم والفوز لى • الصلاة للملك كانت هى فرحتى ، والموسيقى المصاحبة لها كانت بهجة الفؤاد ••

- أرفض رغبة صبى وسوف ٠٠٠٠ أرم كسرة ( خبز مغموسة ) لجرو وسوف يهز لك ذيله ٠
- أغضب صبيا وسوف يبكى ٠ ألق كسرة خبز لجرو وسوف يعيدها لك ٠
- ان أمر القصر مثل أمر آنو (١٦) : فلا يجوز اهماله ٠ وان كلمة الملك ، مثل كلمة شمش ، لمؤكدة ، وأمره لايضارع ، وقوله لايمكن تغييره ٠
- أمر القصر قاطع مثل أمر آنو ٠ ومثل شمش يحب الملك الاستقامة ويكره الشر ٠
- هو ( أو هى ) نظرت اليك ٠ أين سيذهب ( أى تذهب ) معك ؟ ٠
- اذهب ـ أو لا تذهب للرب الهك ٠
- الرجل الجائع يقتحم مبنى من الآجر المحروق (١٧) ٠
- هل تضع قطعة طين ( أو صلصال ) فى يد انسان يرميها ؟
- دعنى أشرب الجعـــة المشعشعة ، دعنى أجلس ( فى مجالس ؟ ) الروعـــة ( والفخامة ) ٠
- القماش ( من الكتان ) مفروش من أجل البراغيث ، ( والـ ٠٠٠٠٠ ) منسوج من أجل الذباب ومخزن البيت مبنى لأجل العظاءة ٠
- بطة لا تؤكل فى الوقت المناسب ٠
- لقـــد ٠٠٠٠٠ وذبح خنزيره ٠
- لقد ٠٠٠٠٠ واستنفذ خشبه (١٨) ٠
- ان الزوجة التى لاتحسن الكلام هى ( فى الواقع ) أمة ٠
- ان فمى يجعلنى أضارع الرجال ٠
- ان فمى يجعل لى اعتبارا بين الرجال (١٩) ٠
- لأجل أن يشاهد الريف غادر المدينة ٠

---

(١٦) هو أكبر الآلهة واله السماء ـ عن أوامر « آنو » كبير مجمع الآلهة راجع على سبيل المثال ملحمة الخلق والتكوين ( اينوما اليش ) اللوح الرابع ، السطور الستة الأولى ٠

(١٧) ربما يفهم من هذا المثل ان الجائع لا يتردد عن الاندفاع الى « القصائن » أو « الافران » التى كانت تحرق فيها الرقم الطينية وألواح الآجر ٠ ولعل المثل يذكرنا بالقول المأثور عن على بن أبى طالب مع تغيير طفيف لا يمس حكمته الخالدة ، اذ لو كان الجوع رجلا لقتلناه او قتلنا ٠٠٠

(١٨) من الواضح أن الأمثال الأخيرة ـ وغيرها كثير ـ يستحيل فهمها ، اما لانقطاع النص بسبب انكسار اللوح ، أو طمس النقش وتلاشى الكتابة ، أو نتيجة الفجوات والثغرات التى لا تكاد تخلو منها الرقم والالواح ٠ ولكننا نحرص على اثباتها ـ كما ذكرنا فى التمهيد ـ احتراما لهذه النصوص القديمة من ناحية ، وانتظارا لما تجيء به الكشوف الأثرية وتطورات البحث العلمى من ناحية أخرى ٠

(١٩) يوحى المثلان الأخيران بأن المتحدث امرأة ٠ ولو قرأناهما على ضوء المثل السابق عليهما مباشرة لأدركنا قيمة الكلمة الحلوة الطيبة التى ترفع من شأن المرأة فى عين الرجل عند أهالى وادى الرافدين القدماء ، كما يمكن أن تنفع المرأة العربية الحديثة لو وعت الدرس العظيم ٠٠

ـ اننى أتجول هنا وهناك ، لكننى لا أتعب · اننى أتحرك باستمرار ، ولكننى لا أخلد الى الراحة (٢٠) ·

ـ ان الثعلب البرى ( الذى يعيش فى العالم السفلى ) هو الذى لا يأكل العشب ( و ) ان الغزالة ( التى تحيا ) فى الريف هى التى لاتشرب الماء (٢١) ·

ـ لا تأكل الدهن ، ولن يظهر الدم فى برازك (٢٢) ·

ـ لا ترتكب جريمة ، ولن يتلفك الخوف ( من الهك ) ·

ـ لا تغتب أحدا ، ولن يصل الحزن الى قلبك (٢٣) ·

ـ لاتقترف شرا ، ولن تعرف ( حرفيا : تجرب ) سوء الحظ المقيم ·

ـ لدغت عقرب رجلا · ماذا أفادت ( من ذلك ) ؟ تسبب واش ( من العامة ؟ ) فى موت رجل · ماذا كسب ( من فعله ) ؟ (٢٤)

ـ الشتاء شر · الصيف لطيف ( ؟ ) (٢٥) ·

ـ هل حملت بغير جماع ؟ هل أصابتها السمنة بغير طعام ؟ (٢٦)

ـ الجماع يدر اللبن (٢٧) ·

ـ اذا وضعت الأشياء فى المخزن ، فسوف يسطو عليه اللصـــوص (٢٨) واذا بذرت ، فمن يعطينى ؟

---

(٢٠) ربما كان هذا المثل فى حقيقته لغزا ، وربما كان حله هو الريح أو الزمن أو الموت أو الحياة ··

(٢١) ربما يؤكد هذا المثل بطريقة ذكية وغير مباشرة تلك الضروريات التى لا يستغنى عنها الانسان ، اذ لا يستغنى الثعلب عن أكل العشب ولا الغزالة عن شرب الماء الا اذا هبطا للعالم السفلى · ولعله أن يكون تلميحا للحكام بضرورة توفير الشروط المادية لوجود الانسان قبل مطالبته بأى واجب والالتزام بأى قيمة أو شعار ··

(٢٢) من هنا تبدأ ترجمة الأمثال المدونة على لوح مكون من ستة أعمدة وجد فى مكتبات الملك الآشورى آشور بانيبال ولم يعثر الى اليوم على نسخة منه · ويحتمل أن يكون اللوح نفسه نسخة منقولة عن لوح أصلى أصابه الفساد فى مواضع غير قليلة ··

(٢٣) راجع كذلك جلجاميش ، اللوح التاسع ، ١ ـ ٤ ·

(٢٤) لعل المقصود هو ناقل السوء الذى يوصف فى المثل بانه من عامة الناس أو بالأحرى من السفلة والرعاع ·

(٢٥) المقابلة بين الشتاء والصيف شىء مألوف ومتكرر فى كثير من النصوص البابلية ( انظر ما سبق أن قلناه عن أدب المناظرة ) · والترجمة الانجليزية التى تقول Summer has sense يصحب أداؤها ، فقد تكون تعبيرا عن الذكاء أو الاحساس أو اللطف فى مقابل الشتاء وجهامته ·

(٢٦) يختلف العلماء حول هذا المثل ، سواء فى ترجمته الأكدية أو فى أصـــله السومرى · وقد نقله كريمر ( فى كتابه من ألواح سومر ، ص ٢١٧ وما بعدها ) على هذه الصورة : أيكون حمل بلا جماع ؟ وهل تحدث سمنة بلا أكل ؟

وربما يكون المثل قد أطلق أصلا على أولئك الثرثارين الذين يغرقون الناس فى التأويلات والشروح والتبريرات الواهية ، على الرغم من ظهور الأدلة الواضحة على عكس ما يقولون · ولابد أن سكان وادى الرافدين قد عانوا الأمرين من طغيان التمذهب و « الأدلجة » الزائفة على بعض الأدعياء مثلما نعانى اليوم ··

(٢٧) لا أدرى مدى صحة هذا المثل من الناحية الطبية ، ويبدو أنه يقصد الى معنى بعيد عن المعنى الحرفى ، كأن يقول مثلا ان الثمرة لا تطلع بغير حرث ، أو أن النجاح نتيجة الجهد والعمل الجمعى ··

(٢٨) حرفيا : فسوف أسرق · وواضح أن المثل يعبر عن حيرة الانسان بين التقتير والتبذير · وسيأتى هذا المعنى بصورة أروع وأدل على موقف الانسان من التدبير والتبديد وضياعه بينهما فى المثل التالى : ان تحتم على أن أموت ، فسوف أبذر ، وان قدر لى أن أعيش ، فسوف أقتصد ·

ـ حفر بئرا لم يكن فيه ماء · دبغ جلدا بغير ( ······ ) ·

ـ ان ظلي ـ الذى يلاحقنى ـ يلاحقه ( أحد آخر ) (٢٩) ·

ـ هـل يتقاضى حوض القصـب ثمن أقصـابه ، وهل ( يتلقى ) المرج ثمن أعشابه ؟ (٣٠)

ـ القوى ينفق المال ( المدفوع أجرا له ؟ ) على قوته ، والضعيف ينفق المال الذى تقاضاه عن أطفاله (٣١) ·

ـ ان فرجى لطيف ، لكن قومى يرون أنه لم يعد صالحا (٣٢) ·

ـ ( انه ) لطيف من كل ناحية ، وملفوف برباط ( أو قماط ؟ ) (٣٣) ·

ـ أتضرب وجه الثور ( الذى يدور ) بسير من الجلد ؟ (٣٤) ·

ـ ان ركبى فى حـركة مستمرة ، وأقدامى لا تكل ، ( ومع ذلك ) يلاحقنى أحمق بالمتاعب (٣٥) ·

ـ أنا حمار ركوب ، ( ومع ذلك ) فاننى مشدود الى حمار ( حمل ) ، وأجـر عربة ، وأتحمل ( ضرب ؟ ) السوط ( أو العصا ؟ ) ·

ـ الجرح بغير طبيب ، ( مثل ) الجوع بغير طعام ·

---

(٢٩) ربما كان المعنى أن الانسان لا ينجو أبدا من رقابة الآخرين ، أو أن المضطهد من ورائه على الدوام مضطهد أعلى منه ·· ولعل القائل فرد عاجز من غمار الناس يعزى نفسه عن الظلم الذى وقع عليه ··· وما أشبه الليلة بالبارحة ·

(٣٠) ربما كان هذا المثل أيضا نوعا من العزاء لمن يجد ويعمل فلا يلقى تقديرا ولا جزاء على عمله · ولكن هل يجوز أن نستخلص منه قاعدة « كانطية » عن أداء الواجب للواجب فى ذاته ؟ أو عمل الخير ورميه فى البحر كما يقول المثل الفلاحى ؟

(٣١) يبدو أن بيع الأطفال اتقاء لشر الجوع كان أمرا معروفا فى العراق القديم كما كان مألوفا فى الصين الى ما قبل الثورة الشيوعية · ويصور المثل الفرق الهائل بين الأقوياء والضعفاء أو ـ كما نقول اليوم ـ بين طبقة المستغلين وطبقة المستغلين ·

(٣٢) من الواضح أن المتكلم بغى تقدم بها العمر وتدافع عن قدرتها على الاستمرار فى ممارسة حرفتها · ويترجم الأستاذ جاكوبسين الأصل السومرى على هذه الصورة : « ان فرجى لطيف ، ( غير أن ) من قومى من يقول لى : « لقد راحت عليك » ··

(٣٣) يرى الأستاذ جاكوبسين أن هذا المثل مرتبط بالمثل السابق عليه ، وبهذا يكون الرباط نوعا من الأربطة الصحية التى تستعملها النساء فى حالات خاصة · أما الأستاذ « مايسنر » فيرى أن المثل يشير الى الوجاهة المترتبة على ارتداء الثياب الفاخرة ··

(٣٤) حرفيا : وجه ثور متحرك ، ولعل المقصود وجه ثور مقبل عليك · أما الكلمة الأصلية التى ترجمت بالسير الجلدى ( وهى أوبو Uppu فيتفق بعض الباحثين على أنها تعنى السير الجلدى الذى يرفع به مزلاج الباب لكى يفتح ، وهو لا يزال مستعملا فى بعض الدور الريفية فى مصر ويسمى « بالسقاطة » ··

(٣٥) ربما جاء هذا المثل على لسان عبد أو عامل أرهقته السخرة · وربما قيل على لسان أحد الحيوانات التى تستخدم للركوب والحمل كما فى المثل التالى مباشرة · ولعل الحكمة الكامنة وراءه أن الضعيف لا يذله الا ضعيف مثله ، وأن المضطهدين والمستذلين ـ فى مجتمع قائم على الظلم الاجتماعى ـ يتسلط بعضهم على بعض بالاضطهاد والاذلال ، بدلا من الاتجاه الى الظالم الحقيقى والاتحاد فى وجهه · ومع ذلك فان هذه فروض وتخمينات ينبغى الحذر فى كل الأحوال من المبالغة فيها واسقاط همومنا ومشاكلنا ـ التى تولدت عن ظروف وأسباب مختلفة ـ على شعوب انقرضت ويصعب علينا اليوم ان نجرب تجربتها أو نفكر تفكيرها ··

ـ اننى أعيش فى بيت من القار والطوب المحروق ، ( ومع ذلك ) تسقط على رأسى كتلة طين ٠

ـ فى العام الماضى أكلت ثوما ، فى هذا العام يحترق جنبى ٠

ـ ان حياة الليلة الماضية ( هى نفس الحياة ) فى كل يوم ٠

ـ كمثل مقعد شهر تبيت ، الذى تعبده وتضعه بجانبى ٠

ـ مثل مقعد رجل الهه هو شـــاحان : فأنت تبكيه ، وتحرق جلده ، وتشعل فيه النار (٣٦) ٠

ـ حين تكون فى النهر ، تنبعث الروائح الكريهة من الميـاه المحيطة بك ، حين تكون فى مزرعة ، يكون بلحك مر الطعم (٣٧) ٠

ـ احرص ألا تحمل غصون ( الحقل ) طلعا سيئا ، ( والأفضل ) ألا تنبت بذرا ٠

ـ هل سيفلح الشعير المبكر ؟ من أدرانا ؟ هل سيفلح الشعير المتأخـــر ؟ من أين لنا أن نعرف ؟ (٣٨) ٠

ـ ان تحتم على أن أموت ، فسوف أبذر ٠ وان قدر لى أن أعيش ، فســـوف أقتصد (٣٩) ٠

ـ دفعونى تحت الماء وعرضوا حياتى للخطر ٠ لم أصطد ســـمكا وأضعت ثيـــابى ٠

ـ ان العدو لاينصرف عن بوابة مدينة أسلحتها غير قوية (٤٠) ٠

ـ ( انك ) مثل فرن قديم ، من الصعب الاستعاضة عنك ٠

ـ ذهبت ونهبت أرض العدو ، ( و ) جاء العدو ونهب أرضك ٠

ـ ان نشر الشعير المجفف فى الشمس لا يأتى أبدا بعد الأوان (٤١) ٠

---

(٣٦) يغيب عنى معنى هذين المثلين تماما ٠٠

(٣٧) لعل هذا المثل لغز يصعب علينا حله ٠٠ ومع ذلك فقد تساعد ترجمة كريمر للأصل السومرى على أن نستشف هذا المغزى الذى يبين رأى السومريين فى الفاشلين ويكشف عن تشاؤمهم من نحسهم : « لو وضعت فى الماء لفسد الماء ، ولو وضعت فى البستان لبدأت أثماره تفسد » ٠٠

(٣٨) يعبر هذا المثل عن القلق والحيرة التى لا تنفك نشعر بها ازاء كل عمل تقوم به : هل ينجح لو بكرنا فيه ؟ أم يستحسن أن نتأنى ؟ ـ وفى تقديرى أنه لا يعبر عن التردد أو العجز عن الاختيار بقدر ما يعكس شعور الانسان بالارتباك ازاء طبيعة متقلبة المزاج ٠٠٠

(٣٩) يترجم الأستاذ كريمر الأصل السومرى على النحو التالى :

كتب علينا الموت فلننفق ، وما دمنا نعيش عمرا طويلا فلنقتصد ٠ والظاهر أن المثل يعكس تأنى صاحبه فى مواجهة الضائقة الاقتصادية والاضطراب الاجتماعى وســـائر المحن والنكبات التى ما زالت تواجهنا مثله ٠٠

(٤٠) هذه هى ترجمة هذا المثل السديد عن الأصل السومرى :

الدولة الضعيفة فى العدة والسلاح لا يمكنها أن تطرد العدو من أبوابها ٠ وكم نحن فى حاجة اليوم للاعتبار به ٠

(٤١) كان من عادة البابليين عند تخمير الجعة أن ينقعوا الشعير فى الماء ليتخمر ، ثم ينشرونه فى الشمس أو يحمصونه فى الفرن ٠ والواقع أن نشره فى الشمس لا يكون له داع بعد تجفيفه أو تحميصه ، ولكن ربما كان هذا بالذات هو مغزى المثل ٠ ومما يذكر أن هذه العملية نفسها قد تحولت فى العصر الآشورى المتأخر الى تشبيه مجازى ورد فى النقوش الملكية عن قتل الأعداء الذين كانوا يذبحون وترقد جثثهم على الأرض كالشعير المنشور فى الشمس ٠٠

ـ أتحاول أن تثني الدائرة ؟

ـ هل تدفع مالا فى صئى خنزير ؟

ـ اننى أفتش عن فلو حمار (٤٢) ٠

ـ العمر الطويل يجلب لك الاحساس بالرضا ، اخفاء شيء ـ ( يصيبك بالهم و ) الأرق ، الشراء ـ ( يكسبك ) الاحترام

ـ عندما ترتكب جريمة ، فان دجلة يحمل ( معه الاثم ؟ ) ٠ وعنـدما تتغاضى عنها تنبذك الآلهة ( حرفيا : السماء ) (٤٣) ٠

ـ لما هربت تصرفت تصرف ثور وحشى ٠ ( و ) لما قبض عليك ، كنت كالكلب الذى يهز ذيله ٠

ـ أنت كسيح وعاجز عن القفز فوق قناة ( مصرف أو خندق مائى ) ٠

ـ أنك ترفع جبلا ، لكنك لاتستطيع أن تعلق من قصبة ؟ ) (٤٤) ٠

ـ النار تهلك النبيل ( حرفيا : تتلف الارستقراطى ) ٠ ( لكن ) العامل لايقول: « أين هو النبيل » ؟ (٤٥) ٠

ـ هنالك رجل يعول زوجة ٠ ( و ) هنالك رجل يعول ابنا ٠ ( أما ) الخارج على القانون / ( و ) الملك ( فكلاهما ؟ ) رجل لايعول نفسه ٠

ـ ( ٠٠٠٠ ) أحيانا يفعل الخير ، وأحيانا يقترف الشر ٠

ـ بالابتهـــاج ٠٠٠٠٠ مع شخص قوى (٤٦) ٠٠٠٠٠ لن يعوقك أحـــد ٠ لاتسارع الى مأدبة فى الحانة ، ولن يكبلك قيد ٠

ـ ضرب النظار ، فاشتدت ذراعاى (٤٧) ٠

---

(٤٢) ربما كان المثل الأخير تعبيرا عن عبث أى محاولة مع المستحيل ٠٠ اذ لا ينجب الحمار فلوا ( مهرا ) ٠٠

(٤٣) كان لمياه الأنهار شأن كبير فى طقوس التطهر عند سكان وادى الرافدين القدماء كما توحى بذلك العبارة الأولى من هذا المثل ٠ وللعبارة الثانية ترجمة أخرى تضع « المطر » فى موضع الآلهة أو السماء ٠ غير أن من الصعب أن نتصور شكوى السومريين من انقطاع المطر فى جنوب العراق على العكس من المناطق الشمالية فى العراق وسوريا وفلسطين التى عانت دائما من الجفاف ٠

(٤٤) ربما يشير هذا المثل الى قدرة القادرين على اتيان المستحيل ، وعجزهم أمام صغائر الأمور ، وربما ينطوى على السخرية ممن يقوم بالمعجزات ( كرفع الجبل ٠٠ ) وهو نحيل ضئيل لا تتحمله قصبة ٠٠ ولعله يقترب من المثل العامى المعروف : يضع سره فى أضعف خلقه ٠٠٠

(٤٥) يمكن هنا ملاحظة التمييز الطبقى الذى يبدو ان سكان أرض الرافدين كانوا على وعى به ، كما تشهد على ذلك نصوص أخرى مثل العبارات المشهورة فى حوار السيد والعبد حيث يقول الأخير لسيده : انظر الى جماجم الأعلين والأدنين ، ( هل تتبين من كان المحسن فيهم ومن المسيىء ؟ ( ٧٧ ـ ٧٨ ) ٠

وثمة ترجمة أخرى ( يقترحها الأستاذ فالكينشتاين ) على هذه الصورة : « النار تتلف النبيـل ( الأرستوقراطى ) » ، ليس هذا هو الذى يقوله العامل ( المأجور ) ، ( وانما ) يقول أين هو النبيل ( الأرستوقراطى ) ؟ ٠

(٤٦) حرفيا : مع شخص صلب لا يلن ٠ وربما كان المقصود أن يحرص الرجل العادى على أن يكون له « ظهر » يحميه ، حتى حين تنازعه الرغبة فى أن يسعد أو يبتهج قليلا كى يتخفف من عبء الظلم الأزلى ٠٠٠

(٤٧) المقصود بالنظار الذين ضربوا أو اضهدوا « هم » المشرفون على المزارع والضياع ، أما اشتدت ذراعاى فهى تصرف فى الترجمة الحرفية التالية : وأنا ذراعاى أصبحتا مفتولتى العضلات ٠ وواضح أن المثل يذكرنا بالمثل الشعبي المعروف : « غاب القط ، العب يا فار » ٠٠

ـ ثور الغريب يتغذى على النباتات ، وثورك يرقد (٤٨) فى المراعى الخضراء ٠

ـ اذا صب الزيت فى العصا فلن يعلم أحد ٠

ـ العطاء طبع الملك ، وفعل الخير طبع حامل القدح ٠

ـ العطاء طبع الملك ، والاكرام طبع الناظر ٠

ـ الصداقة تدوم يوما ( واحدا ) ، وروابط المعاملات تبقى الى الأبد (٤٩) ٠

ـ شجار بين الزملاء ، وغيبة ونميمة بين الكهان (٥٠) ٠

ـ ليجازى بالاحسان من قدم الاحسان ٠ ( و ) لينعم ؟ « حوما » بفضله على من وعد بالفضـــل ٠

ـ يتلفت طرف الفخار ( أو نظرته ) صوب المطر ٠ لهت انليل « يلقى نظـرة على المدينة التى قدرت عليها اللعنة (٥٤) ٠

ـ هل يستطيع المحاربون الأشداء أن يقاوموا الفيضان ؟ وهل يقدر ( الرجال ) الأقوياء على تهدئة ( غضب ) اله النار ؟

ـ ان مشيئة الاله لايمكن أن تفهم ، وطريق الاله لايمكن أن يعرف٠ ( و ) أى شىء عن الاله يستعصى على الكشف (٥٥) ٠

ـ بالزواج من امرأة مبذرة ، وانجاب ابن مبذر ، ( جلبت السلوى لقلبى الشقى وأكدتها ) ٠ ان ( وجود ) المرأة المسرفة فى البيت لأسوأ من كل الشياطين ٠

ـ تعثر على شىء ، لكنه يضيع ( منك ) ٠ ( و ) تلقى بشىء بعيدا ( عنك ) ولكنه يصـــان بلا حد ٠

ـ هى التى نفذت تعاليم الآلهة بحذافيرها ، ( و ) التى ضاعفت قواعد الملكيــة الى الأبد ، كيف قابل انليل ـ الاله الأعظم ـ عملها ؟ لقد احتقر مؤسساتها كما لو كانت من القش (٥٦) ٠

---

(٤٨) حرفيا : والثور يملكه شخص ما ٠٠ وربما ينطوى المثل على الشكوى أو السخرية من ظلم المستغلين وترف المتجبرين ٠٠

(٤٩) ربما تأتى أهمية هذا المثل من تاكيد الروابط والعلاقات القائمة على المصالح والمعاملات التجارية والعملية ٠ وقد أورد الأستاذ كريمر مثلا آخر لعله أن يكون ترجمة أخرى للأصل السومرى : تدوم الصداقة يوما ، ولكن القرابة باقية الى الأبد ٠٠

(٥٠) الكهان أو علية رجال الدين ، وفى احدى نسخ الأصل السومرى : بين الاخوة الكبار ٠

(٥٤) يلاحظ ان النسخ السومرية الأخرى من هذا المثل ( وهى حوالى ست نسخ ) تختلف عن هذه الصيغة من جهة الاسم الذى يطلق على الحرفى ، فهو تارة فلاح ، وأخرى راع ، وثالثةصانعفخار٠٠

(٥٥) يمس هذا المثل لب الحكمة الدينية البابلية التى توصل اليها سكان وادى الرافدين منذ أقدم العصور ، ورسا على شاطئها حكماؤهم المتمردون عن يأس أو تسليم ( راجع الثيوديسية البابلية أو الحوار بين المعذب وصديقه الحكيم ) ، وانظر كذلك السطوز الثلاثة من ٣٦ ـ ٣٨ من اللوح الثانى من أيوب البابلى « أو النص المعروف بلدلول « لامتدحن رب الحكمة » : من ذا الذى يعلم ارادة الآلهة فى السماء ؟ ومن يدرك خطة الآلهة ( التى تحيا ) فى العالم السفلى ؟ وأين تعلم ( البشر ) القانون طريق الاله ؟ » ٠

(٥٦) ربما قيل هذا المثل بعد تدمير احدى المدن السومرية ـ مثل أور أو نفر ـ تدميرا تاما ، وهو يذكرنا على كل حال بالتراتيل المأثورة عنهم فى بكاء المدن ( راجع كتاب ما قبل الفلسفة ، الانسان فى مغامرته الفكرية الأولى ، تأليف هـ ٠ فرانكفورت وزملائه ، بغداد ، دار مكتبة الحياة ١٩٦٠ ، ص ٢٣١ ـ ٢٣٤ ) أما عن مضاعفة الملكية فربما تكون تعبيرا عن تدعيم قواعد الملك بالأحكام والقوانين التى تكفل رعاية مصالح الناس وتردع المعتدين والمجرمين ٠٠٠ الخ ٠

ـ أن تتكلم بوجه يتفجر غضبا ، أن تكتئب (وتغتم) ، أن تنكفىء على نفسك(٥٧)٠
ليس هذا كله من الطبيعة البشرية ( كما ينبغي لها أن تكون ) ٠

ـ نفذ رغبة الحاضر ٠ افتر ( كذبا ) على الغائب ٠ ان البشرية ٠٠٠٠٠٠ (٥٨)٠

ـ الخميرة الأم مرة ٠ كيف تكون الجعة حلوة ؟ (٥٩) ٠

ـ الدلو يطفو في النهر (٦٠) ٠

ـ مادام لايملك الشعير الأخضر ( أو الطازج ؟ ) ، فدعه يستهلك ( ما عنده ؟ )
مادام لايملك الشعير الأخضر ، فدعه يفترى ( على الناس كذبا ) (٦١) ٠

ـ مادمت تجد وتسعى ، فأعط أخـــاك من الثروة ( التى جاءتك ) من الاله ،
لا ( ٠٠٠٠ ) أختك ( ٠٠٠٠ ) عائلتك ، ( ٠٠٠٠ ) معارفك ٠ عندئذ تبقى
هذه الثروة معك ولاتنصرف ( عنك ) الى مكان آخر ٠

ـ اللحم لحم ، ( و ) الدم دم ٠ الغريب غـــريب ، والأجنبى فى الحقيقــة
أجنبى (٦٢) ٠

ـ ان حمار أنشان ، وبراخشه ( حى أو ضاحيـــة على حدود ايـران ) ، وقط
ميلوخا ، وفيـــل البرارى ، ( هى المخلوقات ) التى تلتهم الصفصـــافة
وكأنها كراثة ٠

ـ المجراف المثبت فى الأرض ( مثل ) النمس فى مدينته ٠

ـ قال الرجل « وأسفاه ! » فغرق قاربه ٠ قال « مرحى ! » فانكسرت دفته ٠
قال : « وأسفاه ! » و « وأيارو » فمال قاربه جانبا (٦٣) ٠

---

(٥٧) حرفيا : أن تركز انتباهك على نفسك ، وفى الأصل السومرى : وجه غاضب يتحدث ، شخص مكتئب ، الوجه متجه الى الداخل ٠

(٥٨) من الواضح أن هذا المثل ـ الذى لم يصلنا للأسف كاملا ـ مع المثل الذى سبق التعليق عليه ، يعالجان مفهوم الانسانية الصحيحة كما تصورها السومريون وحذروا فى نصوص كثيرة من تشويهها والانحراف عن طبيعتها الحقة وجوهرها الأصيل ٠٠

(٥٩) ربما نلمح هنا اشارة الى أن الفرع من الأصل ، أو كما يقول المثل على لسان الفلاحين : دور على الأصل ! ٠

(٦٠) أى أن الفارغ والتافه هو الظاهر على السطح والمرتفع الصوت ٠٠ ولعل المثل يذكرنا بالمثل الشعبى : كالطبلة صوتها عال وجوفها خال ٠٠ ( فتأمل ٠٠ وتذكر غاية الطبول الجوفاء التى نتلظى اليوم فى جحيمها ! ) ٠

(٦١) المعنى غامض ، وأحسب أنه قريب من المثل المصرى « أقرع ونزهى » ، فالمعدم يتمتع على الدوام بحرية الخروج على قواعد السلوك وقوانين الخلق والضمير ٠

(٦٢) من الواضح أن المثل قريب من المثل الشعبى : الدم لا يصبح ماء ، ومن المثل السومرى : « الصداقة تدوم يوما ، ولكن القرابة باقية الى الأبد » ، ومن قول أبيمالك بن يربعل لاخوة أمه : « أيما هو خير لكم ٠٠ أان يتسلط عليكم سبعون رجلا جميع بنى يربعل أم أن يتسلط عليكم رجل واحد ٠ واذكروا أنى عظمكم ولحمكم ٠٠ الخ ( القضاة ، الاصحاح التاسع ، ٢ ) ٠

(٦٣) ربما كان المقصود أنه رسا على الشاطىء ٠ ولعل هذا المثل ـ الذى وجد مدونا بالسومرية والأكدية على أحد ألواح التدريب على الكتابة من العهد البابلى القديم ـ لعله يعبر عن حيرة الكادحين بين التفاؤل والتشاؤم أمام تقلبات الطبيعة وأهوائها المفاجئة فى العراق القديم ، قارن المثل الذى سبق ذكره : « هل سيفلح الشعير المبكر ؟ من أدرانا ؟ هل سيفلح الشعير المتأخر ؟ من أين لنا أن نعرف ؟ » وكذلك التعليق عليه ٠

– انه يأخذ ، ويمسك ( بما يأخذ ) في حضرة الملك ، / وهو ٠٠٠٠ لكي ٠٠٠ يمسح بالزيت / ومادام الرجل لايكدح ، / فلن يحصـــل على شيء / من ( يرضى ) أن يعطيه أي شيء / لأجـــل ٠٠٠٠ ؟ / من كان دأبه الانتفـاخ غرورا فانما يعتبر غبارا / من ليس له ملك ولا ملكة / فمن هو سيده ؟ / انه اما أن يكون حيوانا واما ان يكون شخصيا يرقد ٠٠٠٠٠ (٦٤) ٠

– بئرى لايتعب ( من اعطاء الماء ، ( ولكن ؟ ) عطشى ليس شـديدا ٠ الشبكة مرخية ، ولكن القيد ليس مشدودا ٠ شاركت في التجـارة ، الخســـارة لاحد لها ٠ ذهبت ٠ فما قيمة هذا ؟ أقمت ، فما قيمة هذا ؟ وقفت ٠ فما قيمة هذا ؟ ورجعت ٠ فما قيمة هذا ؟ (٦٥) ٠

– الفاكهة التى تنضج قبل الأوان ( تجلب ) الحزن ٠

– ان قناة الرى التى تجرى في اتجاه الريح تجلب الماء الوفير (٦٦) ٠

– ٠٠٠٠٠ مثل الزيت الجيد الذى يستطعمه الناس ( حرفيا : الذى يناسب فم الشعوب ) ٠

– ان المعبد الذى بناه « مسانيبادا » ، قد خربه « نانا » الذى انقطعت بذوره ( أو اقتلع زرعه ؟ ) (٦٧) ٠

---

(٦٤) هذه حكم بابلية أو أكدية خالصة ٠ والواقع أن ثمة شواهد عديدة تدل على وجود حكم وأمثال بابلية تسرب بعضها الى نصوص مختلفة من الأدب البابلى ( على نحو ما أشرنا في التعليقات الى بعض هذه الأمثال التى استشهد بها الكتبة والحكماء البابليون في حوار السيد والعبد ، والحوار بين المعذب والصديق ، وأيوب البابلى ، وغيرها من النصوص والرسائل الملكية ) ٠ ولا شك أن البابليين قد تداولوا الحكم والأمثال بطريقة شفاهية لمئات من السنين ، اذ لا يمكننا ان نتصور شعبا لا تجرى الأمثال على لسانه ٠٠ لكن المشكلة أن البابليين والآشوريين لم يجعلوا من المثل الشعبى جنسا أدبيا مستقلا كما كان الحال مع السومريين ، وربما يرجع السبب في ذلك الى أن علماء العصر الكشى المتأخر – الذى جاءتنا منه معظم النصوص الأدبية البابلية – كانوا ينظرون فيما يبدو بازدراء شديد الى الأدب الشعبى الشائع بين العامة ، كما كان لهم رصيدهم الأدبى المأثور من هذا الأدب في نصوصه السومرية التى استغنوا بها عن الأدب الشفاهى ٠ ولم تكشف الحفريات والبحوث الأثرية الا عن « شذرة » من لوح يرجع للعهد البابلى القديم ، بجانب كسرتين عثر عليهما في عاصمة الحيثيين القديمة « بوغازكوى » ووجد على احداهما ترجمة حيثية لبعض النصوص المنقوشة عليها ٠ والشيءالغريب أن مكتبات العصـــور المتأخرة – مثل مكتبة آشور بانيبال الشهيرة – لم تجد حتى اليوم بلوح واحد عليه حكم بابلية ، باستثناء لوح من ألواح التدريب على الكتابة مع مواد مختلطة مما يتدرب المبتدئون على نسخه ، وكسرة عثر عليها في المدينة السومرية القديمة « نفر » ( نيبور ) يرجح أنها ترجع للعصر البابلى القديم أو أنها نسخة نقلت في العصر الكشى عن نص بابلى قديم ، وقد وجدت عليها الحكم والأمثال التى تجدها في المتن ٠٠

(٦٥) هذه الأمثال والحكم وجدت على لوح مدون باللغة الأكدية – يبدو أنه نسخة من مجموعات من الحكم والأمثال البابلية التى لم يصل الينا سواها – وقد عثر عليه في خرائب العاصمة الحيثية القديمة بوغازكوى ، ويحتمل أن يرجع تاريخه الى حوالى سنة ١٣٠٠ قبل الميلاد ٠ وربما تذكرنا السطور الأخيرة بذلك القول السائر الذى اقتبسه ايزوب في خرافاته المشهورة على لسان الحيوان عن الفيل الذى وقفت على ظهره بعوضـة ظنت نفســـها ذات أهمية ( راجع هذا النص مع الأقوال السائرة وقارن رد الفيل على البعوضة ٠٠ ) ٠

(٦٦) هذان المثلان عن اللوح المذكور في التعليق السابق ، وهو اللوح الذى دونا عليه بالأكدية والحيثية ٠

(٦٧) هذا المثل الأخير مع السابق عليه وجدا على اللوح البابلى المخصص للتدريب على الكتابة والمذكور في تعليق سابق ٠

ـ أن المثل القديم ينطبق عليه تماما : « الكلبة في بحثها عن الطعام ولدت جروا مسكينا ( أو بطنا من الجراء الهزيلة ؟ ) (٦٨) ٠

ـ يقول المثل الشعبي : « عندما يدخل كلب الفخار في التنور فسوف ينبح ( صانع ) الفخار » (٦٩) ٠

ـ الرجل الذي أمسك ذيل الأسد سقط في النهر ، والذي أمســك ذيل الثعلب هرب (٧٠) ٠

ـ كما يقول الناس : الرجل ظل الاله ، والعبد ظـل الرجـل ، لكن الملك مرآة الاله (٧١) ٠

ـ أين يهرب الثعلب من حضرة شمشي ؟ (٧٢)

ـ كالأحمق ( ٠٠٠٠٠ ) تؤدي ( طقوس ) تطهرك بعد ( تقديم ) الأضحية ، وكال ( ٠٠٠٠٠ ) تركب المزراب بعد سقوط المطر (٧٣) ٠

ـ عندما يضرب النمل ، لا يأخذ الأمر ( ببساطة ) (٧٤) ، وانما يعض اليد التي ضربته ٠٠

---

(٦٨) هذا المثل مع الأمثلة التالية مأخوذ من بعض رسائل الملوك الآشوريين التي اقتبسته ٠ وهو مأخوذ من رسالة بعث بها الملك الآشوري شمشي ـ أدو ( حكم خوالي سنة ١٧٠٠ قبل الميلاد ) الى ابنه يسمع ـ ادو ، حاكم مدينة ماري ، وهو ينطوي على سخرية الأب من ولده الذي عجز عن الصمود في وجه عدوه وراح يبدد طاقته في مناورات عقيمة لا تغني عن المواجهة ، فكان في رأى الملك كالكلبة التي أخذت تجري هنا وهناك بحثا عن الطعام لكي تعجل بالتخلص من حملها ، فكانت النتيجة أن أخرجت للحياة مخلوقات هزيلة بائسة ٠٠

(٦٩) ورد هذا المثل في بداية رسالة وجهها الملك الآشوري اسرحدون ( ٦٨٠ ـ ٦٦٩ ق٠م ) الى بعض البابليين الذين تمردوا على الحكام الموالين له وبعثوا يشكونهم اليه ٠ ويحتمل ان يكون الملك قد ضرب لهم هذا المثل ليقول لهم انه كان من الممكن أن يتعرضوا لعقاب أشد ، وأنهم في وضع لا يسمح لهم بالشكوى من عماله الموثوق بهم ، شأنهم في هذا شأن كلب صانع الفخار اذا دخل الفرن أو التنور فلن يكون في وضع يسمح له بأن ينبح سيده ٠٠ والمثل نفسه موجود في الصيغة السريانية من حكم أحيقار الذي غدر به ولده ( راجع الطبعة العربية المنقولة عن السريانية لقصة الحكيم احيقار ، حيث يقول هذا الحكيم لابنه : يابني ، لقد كنت عندي كالكلب الذي شعر بالبرد فذهب الى بيت الفخار ليدفأ ، وعندما أحس بالدفء ، بدأ ينبحهم ( أي عائلة سيده ) فطردوه وضربوه حتى لا يعضهم ) ٠ ( ص ١٥٨ من الترجمة العربية ) ٠

(٧٠) المعنى غامض ، ولا ندري ان كان في الحقيقة مثلا ٠ وربما قيل على كل حال لتحذير الضعيف من بطش القوي وسلطته وتسلطه ٠٠

(٧١) ورد هذا المثل في رسالة وجهها أحد الكتبة الى ملك آشوري يرجح أن يكون هو اسرحدون ، ولا ندري ان كانت العبارة الأخيرة جزءا من المثل أم اضافة من الكاتب المتملق لملكه وسيده ٠ وجدير بالذكر أن الكلمتين الأصليتين المستخدمتين في النص للدلالة على المرآة تعنيان « النحاس العاكس » ٠

(٧٢) يبدو أن هذا المثل قد قيل على لسان أعداء الملك الآشوري اسرحدون اقرارا منهم بأنهم لن يستطيعوا الهروب من عقابه ٠ ولعله يشير ضمنا الى حكاية كانت معروفة ومتداولة عن الثعلب والاله شمش والخصومة القائمة بينهما ، أو حكاية الثعلب التي أوردناها وعلقنا عليها بالتفصيل فيما سبق ٠٠

(٧٣) ورد هذا المثل في احدى الرسائل المعروفة برسائل تل العمارنة ، ويوجد اللوح الذي نقش عليه في المتحف البريطاني تحت رقم ٦١ ، وفي مكتبة متحف الشرق الأدنى في برلين تحت رقم ٢ ـ ٢٥٢ ٠

(٧٤) أو لاياخذه بصـــورة سلبية ـ والمثل مأخوذ أيضا من احدى رسائل تل العمارنة ، وربما لم يكن في الأصـــل مثلا شعبيا ، بل صياغة على طريقة المثل أملاها شيخ القبيلة الكنعاني الذي بعث بالرسالة ٠٠

# البيت الكويتي القديم

## سماته وأقسامه

محمد على الخرس

**الحديث عن البيت القديم حديث ذو شجون ·· ولا يشعر به الا من ولد وتربى وعاش فى هذا البيت الذى اتسم بالبساطة فى البناء ، والانسجام والتناغم مع البيئة ، حتى ان كثيرا من المتقدمين فى العمر مازالوا يفضلون طريقة حياتهم الأولى فى البيت القديم ويحنون اليها رغم ما اكتنف البيت الجديد من تطور فى فن العمارة ووسائل الراحة ··· فكيف كان اذن هذا البيت ·· من المخطط له ؟ ومن البناء ؟ وما هى تقسيماته ؟ ···**

كان من يرغب فى بناء بيت له قديما يتوجه أول ما يتوجه الى ( الاستاد ) أى معلم البناء ويخبره بنيته فى بناء بيت خاص له ولأسرته ، ويرسم له مخطط البيت ويتبادل الطرفان الآراء حول هذا المخطط ، الى أن يتم الاتفاق عليه نهائيا ·· بعدئذ يتم احتساب تكلفة البناء وأجور العمل وتحديد ما اذا كان « الاستاد » سيأخذ عملية البناء « قطوعة » أى مقاولة ، أم سيتقاضى هو ومساعده وعماله الذين سيقع عليهم اختياره أجرا يوميا مقابل عملهم ··· ثم يطلب من صاحب البيت أن يقوم باحضار مواد ولوازم البناء من طين وصخر ورماد وجص وجندل وباسجيل ومناقير أو بوارى وطارى ورماد ··· الخ الى موقع العمل ، وأن يعهد أيضا الى أحد النجارين بصنع الأبواب والشبابيك اللازمة للبيت · بعد ذلك يبدأ الاستاد بتنفيذ عملية البناء التى قد تطول مدتها أو تقصر حسب مساحة البيت ·· ومن البديهى أنه كلما اتسعت مساحته تعددت أحواشه ، وكلما صغرت هذه المساحة تناقص وقل عدد الأحواش ، ففى البيوت الكبيرة قد يتراوح عددها بين أربعة أو ستة ، وفى المتوسطة ثلاثة وفى الصغيرة حوش واحد فقط ··· فمثلا نجد أن بيتا كبيرا كبيت السيد ثنيان بن ثنيان الغانم الذى كان قائما فى منطقة « الجبلة » يتألف من ستة أحواش هى :

١ ـ حوش الديوانية ·

٢ ـ حوش المختصر ·

٣ ـ حوش الخلفى ·

٤ ـ حوش الحرم ·

٥ ـ حوش المطبخ ·

٦ ـ حوش البقر ·

أما بيت البدر وهو أيضا بيت كبير ، ومازال حتى الآن قائما فى منطقة « الجبلة » فأحواشه أربعة هى :

١ ـ حوش الديوانية ·

٢ ـ حوش الحرم ·

٣ ـ حوش المطبخ ·

٤ ـ حوش البقر ·

فى حين نرى أن بيت أحد متوسطى الحال من أهالى منطقة « شرق » يتألف من ثلاثة أحواش هى :

١ ـ حوش الديوانية ·

٢ ـ حوش الحرم ·

٣ ـ ذاك الحوش أى حوش المطبخ والغنم ··· ومثله كان أيضا بيت أحد متوسطى الحال من أهالى

منطقة المرقاب ٠٠٠ أما البيت ذو الحوش (١) الواحد فقد كان بيت معظم أهل الكويت ٠٠٠ فدوره قد لا تزيد عن ثلاثة الى جانب حمام ومرحاض ومطبخ وعريش ٠٠ ولكى نعطى القارىء فكرة عن البيت الكويتى القديم وأقسامه سنتحدث عن بيت أحد متوسطى الحال من اهل الكويت الذى يتكون فى العادة من ثلاثة أحواش هى :

١ ـ **حوش الديوانية** ٠٠٠ هو قسم من البيت مستقل عن بقيه الاقسام الأخرى ، لا يدخله الا الرجال ولا يلتقى فيه غيرهم ليتداولوا فيما يخصهم من امور وما يحيط بهم من أحداث ٠٠٠ ويحتوى هذا الحوش على دارين ( حجرتين ) أو اكثر أحداهما دار الديوانيه الرئيسية ملتقى الرجال فى الشتاء ، والثانيه دار الشاى والقهوة وقد توجد فيه أحيانا دار ثالثة لمبيت الضيوف الأغراب ، هذا الى جانب وجود مرافق الخدمات الضرورية الاخرى كالحمام والمرحاض والجليب ٠٠٠ وكان هذا الحوش يتميز بباب كبير ضخم يقع على الشارع مباشرة ، ومصنوع من خشب الساج الصلب ومزين بنقوش ووحدات زخرفية جميلة ومسامير حديديه ضخمة ، ويتخلل القسم الأسفل منه باب صغير أو بابان أحيانا يسمى أحدهما « خوخة » فكان أن سموه باب ( أبو خوخة ) ٠٠ عند هذا الباب من الخارج وعلى امتداد الحائط توجد « الدجة » التى يستخدمها الرجال صيفا للجلوس بعد فرشها بما يناسبها من مساند وبسط ٠٠ واذا ما ولجت هذا الباب نحو الداخل فستجد اضافة الى ما ذكرنا أعلاه ساحة مكشوفة قد يوجد فيها أحيانا عريش تستقر فى ظله أدوات الماء وشربه مثل البيب والحب والبرمة ٠ وستجد أيضا ليوانا يظلل الغرف ، كما سنلحظ الدرج المفضى الى السطح ٠ الذى قد يكون فى بعض البيوت ممسوحا بالأسمنت وبالتالى يساعد فى تجميع مياه الأمطار خلال الشتاء ٠٠

ودار الديوانية الرئيسية هى دار واسعة للجلوس تطل نوافذها فى الغالب على الشارع ، وأرضيتها مفروشة « بالامداد » التى تعلوها المطارح والمساند ٠٠ كما أن بها دار ثانية هى ـ دار الشاى والقهوة ـ وهى أقل اتساعا من الدار الاولى وفرشها اكثر تواضعا فلا مطارح فيها ولا مساند وانما « امداد » فقط ، وسنرى فيها ايضا « الدوة » وبجانبها المنفاخ والمنقاش والهاون والمحماس ودلال القهوة وغورى الشاى الملبس أو المعدنى ، وصينية معدنية موضوع عليها استكانات الشاى و « قندون أو قندور » السكر والخواشيك ( الملاعق ) الصغيرة ، وصينية معدنية اخرى تحتوى على فناجين القهوة والبيز الواقى من الحرارة لمسك دلة القهوة ٠٠٠ هذه هى الديوانية الكويتية القديمة التى نرجو أن تكون بوصفنا هذا قد قدمنا لها صورة مناسبة وقريبة من الواقع آنذاك ٠٠٠ وتجدر الاشارة هنا الى أن نفقات ومصاريف الديوانية لم يكن باستطاعة « سائر الناس » تحملها ، لذا فقد كان معظم أصحاب الديوانية من التجار ونواخذة البحر الكبار ومن ميسورى الحال من اصحاب المهن فى البلد ٠٠ وهذا يوضح لنا أن صاحب الديوانية كان ذا مستوى اقتصادى مناسبا جعله يحتل مركزا اجتماعيا يليق به بين جماعته ٠

وقد كان أصحاب الديوانية وكبار السن من روادها يساعدون فى حل أية مشكلة تقابل أو تعترض أحدا ممن يترددون عليها ٠٠٠ كما كان للديوانية أيضا دور اقتصادى علاوة على دورها الاجتماعى ، ذلك أن بعض الديوانيات فى منطقة شرق كانت تستغل كمكان للعمل أثناء النهار مثل خياطة البشوت والعباءات النسائية وصناعة الشباك والسفن وغير ذلك من المهن الخفيفة ٠

٢ ـ **حوش الحرم** ٠٠٠ هو حوش العائلة الرئيسى ٠٠ ففى دوره يسكن أفرادها وعلى مساحته يدبون أثناء حركتهم اليومية وفى جنباته يلهو الأطفال ويلعبون ٠٠ والدخول اليه مثل الدخول الى الديوانية من باب خشبى كبير ( أبو خوخة ) أيضا ، وان كان أقل جمالا من باب الديوانية ٠٠٠ يليه « الدهليز » الذى نرى فيه ستارة من الخيش قبيل نهايته ، وكذلك نرى « البيب » و « الحب » و « الأيحله » أوانى حفظ الماء المعروفة آنذاك ٠٠ ويفضى بنا هذا الدهليز الذى يتضمن المدعاب أيضا الى ساحة واسعة يوجد

فيها بركة للماء وأحيانا عريش وتحيط بها ثلاث أو أربع « دور » للنـــوم تطل نوافذها وأبوابها جميعـا على هذه الســاحة ، وأكبر هذه الدور مساحة وأحسنها أثاثا عادة ما تكون من نصيب رب الأسرة وزوجتـه فأرضها مفروشـة بالزل ( السجاد ) وفيها سرير للنوم ( كرفاية ) وقد يكون سرير « بلنك » وتشـاهد فى رواشنها بعض لوازم الزينة الخاصة بالزوجة مثل المقص والمشط ، والمبخـر وقطنـة حمرة ، وترى فى مكان مافيهـا الصـندوق المعبيت وفوقه سـلال الروط التى لا تفـارقه ٠٠٠ وقد تجد أيضا « كبت » أى خزانة خشبية تزينهـا وحدات زخرفية وبها منظرة ( مرآة ) مستقرة فى احدى زوايـا هذه الدار وعلى جدرانهـا قد تلحظ بعض ملابس الزوج والزوجة معلقة على مسامير مدقوقة فيها ٠٠٠ أما الدور الأخرى فقد تكون احداها للجد والجدة اذا كانـا موجودين أو لأحدهمـا ، كما يخصص لكل من الـذكور والاناث البالغين غير المتزوجين سواء كانوا أبناء أو بنات ، أخوة أو أخوات دارا خاصة فى حين ينام الأطفال الصغار مع الأب والأم ٠ وأثاث هذه الدور كان فى منتهى التواضـع اذ لم يكن يتعدى بعض الحصران أو أمداد النسل المفروشة على الأرض ، يضعون فوقها للجلوس عند قدوم زائر أو زائرة بعض المطارح والمساند وعند النوم يتغطون بأى غطاء مناسب حسب طبيعة الجو ٠٠٠ وغالبا ما كان يظلل هذه الدور ليوان يشترك معها فى سقفها ويعتمد عليه من ناحية ويرتكز من الناحيـة الأخرى على أعمـدة خشبية قويـة تزينها أحيانا وحدات زخرفيـة بسيطة ٠٠٠ وهناك درج يؤدى الى سطح هذه الدور تجـده محاطا بسور يكاد يغطى قامة الانسان ليستر أهل البيت ، لاسيمـا نساؤه ، حـال صعودهـم الى السطح عن أعـين الناس خاصـة فى الصيف ، فالسطح فى هذا الفصل الحار كان يعتبر مكانا مناسبا لنوم أفراد الأسرة ، لذا فقد كنت تجد كثيرا من هذه الأسطـح مقسومـا الى قسمـين أو ثلاثة ينام الأب والأم فى قسم وفى الأقسام الأخرى ينام بقية من فى البيت ٠٠٠ وعلى السطح اذا كان متسعـا كما فى البيوت الكبيرة سنرى « غرفة » صغيرة يظللها « مصباح » ٠٠ وعنـد هواة تربية الحمام سنشاهد « امحكر الحمام » مكتظا بأنواع مختلفة من هذه الطيور الجميلة ٠٠

٣ ـ **ذاك الحوش** ٠٠٠ قد يحتوى هذا الحوش فى بعض البيوت على المطبخ وما يتبعه من مرافق فقط وفى بيوت أخرى قد يتضمن الى جانب ذلك مكانا مخصصا لما فى البيت من حيوانات كالبقر والضأن والماعز والدواجن ٠٠٠ وهنا سنتحـدث عن هذا الحوش المشترك باعتبـاره معلمـا من معالم بيت المواطن الكويتى المتوسط الحال فى السابق كما أشرنا قبل قليل ٠

يتم الدخول الى هذا الحوش من خلال مدربان يصله بحوش الحرم ، ومن خلال فتحة ( فرية ) تربطه بحوش الديوانيـة وذلك بقصـد تيسير حـركة أفراد الأسرة داخـل بيتهم ٠ نطل حال دخولنا على ساحة ترابية يتوسطها جليب والى جانبه نرى بالوعة الزاد ، ويحيط بهذه الساحة أيضا عدة حجرات احداها مخصصة لطبخ طعام أهل البيت حيث يوجد فيها جدور الطبخ المرفوعة على المناصب والتنور والتاوة ٠ وعادة ما يكون فيها أيضا مدخنة أو منفذا لخروج الدخان الناجم عن احتراق الأخشـاب الموقـدة تحت المناصب أثناء عملية انضاج الطعام والخبز ٠ وقد تتـم عملية اعـداد الطعام فى ظـل عريش مقام فى ساحة الحوش اذا لم يكن هناك حجرة للمطبخ ، وقد يوجد فى هذه الساحة أيضا أو فى حجرة أخرى من الحجرات المحيطة بها مكان لحفظ مواد الوقود كالعرفج والسعف والكرب والكرم والجله هذا الى جانب وجود حجرة مهمة فى هذا الحوش تسمى « دار الجبيـل » والتى تحتـوى على المواد الغذائية الضرورية لحاجة الأسرة مثل ( العيش الأرز ) والسكر والتمر والماش والبصل والثوم ، وكذلك الأعلاف المخصصة لاطعام الحيوانات مثل الشعير والباجيـلا ٠ كما سنجـد حجرة أخرى لمبيت الحيوانـات فى فصـل الشتاء ، أمـا فى الصيف فستراهـا تحتمى من الحرارة فى ظـل عريش أو « باركـة » ٠ واذا كان عـدد سكان البيت كثيرا فسيقيمون لهم فى هذا الحوش دورة مرافق صحية أخرى مكونة من مراحيض وحمامات اضافة الى ما هو موجود منها فى حوش الحرم وحوش الديوانية ٠

هذه هى أقسام البيت الكويتى القديم المتوسط الذى لا هو بالكبير ولا هو بالصغير ... غير أن هذا التقسيم لا ينطبق بالضرورة على كافة بيوت متوسطى الحال من الناس ، فقد تجد بعضهم لا يرغب فى وجود ديوانية لديه فترى بيته مقتصرا على حوشين فقط هما حوش الحرم و(ذاك الحوش ) فى حين تجد آخرين لا يحبون اقتناء الحيوانات أو ليس عندهم مساحة كافية لتخصيص حوش لها وللمطبخ ، فيعدلون عن اقتنائها ويجعلون المطبخ فى زاوية من زوايا حوش الحرم ، وبهذا يكون بيتهم مكونا من حوش الديوانية وحوش الحرم ... وهذا يعنى أن طريقة تقسيم البيت هذه كانت قابلة للتعديل والتطويع بحيث تتمشى مع رغبات وامكانيات ذوى الشأن ، لتؤمن لساكنيه أكبر قدر من الخدمات التى ما كانت لتتحقق الا بتوفر ووجود معالم أخرى داخل البيت لعل من أهمها وأبرزها :

**أولا ـ حوش الحرم :**

الساحة ـ الدور ( دار النوم للأب ودار نوم الجدة مع الأطفال فى بعض الأحيان ) ـ محتويات الدوار .

( أ ) أدوات الزينة للمرأة ـ أدوات حفظ الملابس ـ أدوات استعمالات الرجل ـ ملابس الأب ـ ملابس الأم ـ ملابس الأطفال ـ سرير النوم للرجل وسرير الطفل الصغير . ومستلزماتها : وسائل فرش الدار مداد ـ حصران ـ بعض الأدوات الخاصة بالأسرة ـ أدوات زينة لغرفة النوم ـ رمامين ـ لماعيات مباخر ـ مراشة ـ الكنكية .

( ب ) الحوش ـ

الليوان ـ البركة ـ الشترى ـ البيب ـ الحجلة ـ البرمة ـ القرشة ـ الملالة ـ السفرة .

( جـ ) سطح الحوش ـ غرفة صغيرة ـ مصباح ـ امحكر للحمام ـ الباكدير ـ المرازيم .

**ثانيا ـ حوش الديوانية :**

يحتوى على غرفتين وحوش صغير ـ

( أ ) دار الديوانية الرئيسية للجلوس ـ مساند ـ مطارح ـ بساط ـ مده ـ زولية ـ محتويات الرواشن .

( ب ) دار عمل القهوة ـ دلال القهوة المختلفة الأحجام ـ المنفاخ ـ المنكاش ـ مكينة طحن القهوة ـ الوجاق ـ المحماس ـ علب الهيل ـ علبة الفناجيل ـ البيز ـ الدوه ـ المشبه .

وسائل الانارة : سراج ـ تريك أبوناشى .

( جـ ) حوش الديوانية :

( أ ) مكان للجلوس فى ساحتها فى أيام الصيف ـ كراسى طويلة للجلوس ـ أدوات صناعة القهوة .

( ب )مرحاض ـ جليب ـ حمام .

بعض أدوات البحر والبر ـ كالخيام وأدوات صيد السمك ـ أدوات العمل ـ صخين ـ هيب ـ مطرقة منشارة ـ مسامير ـ حبال ـ كتويل للهواء .

**ثالثا ـ حوش المطبخ ( الغنم ) :**

١ ـ المطبخ ـ كافة أدوات وأوانى الطبخ .

٢ ـ دار الجيل ـ كافة أنواع الحبوب ومستلزمات المطبخ .

٣ ـ مخزن الوقود ـ ووسائل استعماله ـ السعف ـ الجرم ـ الفحم ـ العرفج ـ الكرب .

٤ ـ العريش ويحتوى على : التنور ـ المواقد ـ أدوات التثبيت والارتكاز .

٥ ـ الحيوانات الأليفة فى البيت : بقر ـ ماعز ـ دجاج ـ حمام .

كما يحوى البيت الأشياء التالية :

١ ـ أدوات الألعاب الترفيهية للأطفال

٢ ـ أدوات التدفئة والتدخين والانارة ـ جوله ـ لاله ـ فنر ـ كنديرى ـ بخارى ٠

٣ ـ أدوات الدفاع عن النفس : السكين ـ شوزن ـ العجرة ـ الخيزرانة ـ المشعاب٠

٤ ـ بعض الحشرات كانت موجودة فى هذا البيت ٠

٥ ـ الأشجار الموجودة فى البيت : السدرة ـ النخلة ـ الصفصافة ٠

**رابعا ـ بعض المهن التى كانت تزاول فى البيت الكويتى القديم :**

( أ ) الكرخانة : خياطة الزرى والثياب والبخانق والنفانيف والتدريب عليها ٠

المواد المطلوبة : الطارة ـ السير ـ الحزام ـ الابرة ـ القماش ـ ابرة الشلاله ـ الزرى ٠

( ب ) مكينة الخياطة : خياطة الملابس النسائية ، الرجالية ، الأولاد ٠

المواد المطلوبة : مكينة خياطة ( سنجر ) ـ مقص ـ سلة لحفظ المواد المراد خياطتها ـ مواد زينة ـ الزراير ـ جبك بك ـ جلاليب ـ أويه ـ كشكش ٠

( ج ) التيل : صناعة الثياب ـ الفلات ـ أوجه المخاد ٠

المواد المطلوبة : جهاز الكركف ـ الخيوط ـ الأبر ـ أقمشة ٠

( د ) الغزل : انتاج خيوط الغزل ٠

المواد المطلوبة : مغازل ـ صوف ٠

( هـ ) خياطة العبى : صناعة العبى للنساء ـ أقمشة خاصة للعبى ـ خيوط حريرية ، ابريسم ، ابر ٠

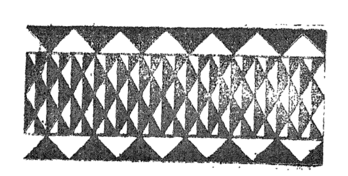
( و ) بياعة الباجيلا والنخى : السبال ـ البنك ـ النقل ـ السمسمية ـ البيع أمام البيت ٠

( ز ) الخبز : صناعة الخبز فى تنور البيت ـ خبز خمير ـ خبز رقاق ٠

( ح ) الحلويات : صناعة بعض الحلويات التى كانت موجودة ـ السنبوسك ـ الدرابيل ـ الجوامع ٠

( ق ) الاجار ـ الطرشى : صناعة الطرشى ـ بساتيك الطرشى ٠

( ل ) أدوية شعبية لعلاج بعض الأمراض كالحمل والولادة وعلاج الأطفال ٠



# أدهم الشرقاوى

## .. نص وتحليل



عبد العزيز رفعت



١ - مِنينْ أجيب نَاسْ لِمعَنَاةِ الْكَلاَمْ يِتْلُوهْ

٢ - شِبهْ الْمُؤَيَدْ إذَا حَفَظْ الْعِلُومْ وِتْلُوهْ

٣ - عَ الْحَادِثهْ اِللِّى جَرَتْ عَلَىْ سَبعْ شَرْقَاوِىْ

٤ - اِلأسِمْ أدْهَمْ لَكِينْ اِلنَّقبْ شَرْقَاوِىْ

٥ - يَاميتْ نَدَامَهْ اِنْكَسَرْ أخْضَرْ بِايدْ صَحْبُهْ

٦ - وِالْوَاطِىْ م الأصْلْ لاَتْأمْنُهْ ولاَ تْصَاحْبُهْ

٧ - يُغْدُرْ بِصَحْبُهْ وَلَوْ كَانْ سَبعْ شَرْقَاوِىْ

٨ - اِلْوَلَدْ كَانْ فِىْ اِلْمَدْرَسَهْ سِنُّه تَلْتطَاشَرْ

٩ - وِدَنْتُهْ فِىْ اِلْمَدْرَسَهْ حتَىَ تَمْنطاشَرْ

١٠ - وِلمَّا زَالْ هَمُّهْ سِمِعْ خبَرَ عَمُّهْ

١١ - وِالْحُزنْ بَحَرُه غَوِيطْ وِبْمُوجُهْ اِلشِّدِيدْ عَمُّهْ

١٢ - فِضِلْ يِعَيَّطْ وِكُلْ اِلْمَدْرَسَهْ حَوَاليهْ

١٣ - قَالُوا : خَبرْ ايه يَا أدْهَمْ بِتْبكِىْ ليه ؟

١٤ - قَالْ لُهَمْ : عَمِّىْ اتْقَتلْ وِيَاوِيلْ مِنْ قَتلُهْ

١٥ - لاَ حْكَومَه وْلاَ شَرْعْ وَلاَ حَتَىَ أنْ أحَدْ قَتلُهْ

---

(★) الراوى : محمد هندى حماد ـ ٤٦ سنة ـ عامل ـ أعطو الوقف ، بنى مزار ، المنيا ـ مكان الجمع وتاريخه . أعطو الوقف ـ ١٩٨٨ • والنص منشور بكتاب الأغنية الشعبية للأستاذ الدكتور أحمد على مرسى مع خلافات سوف تكون موضع دراسة لاحقة •



١٦ - مَا يْطَفِّى نَارِىْ غِيرْ إنْ خَدتْ طَارِىْ فِيهْ
١٧ - رَاحْ عَ البَلَدْ هَايِجْ وِقَالْ : عِدُّونِىْ
١٨ - يَا أهلْ اِلْبَلَدْ عَلَىْ بيتْ اِلْخِصْم دِلُّونِىْ
١٩ - دَلُّوهْ عَلَىْ إبنْ الْخِصمْ قَامْ فَسَّخُهْ بايديهْ
٢٠ - وفَسَّخْ كَمَانْ اِتْنينْ مِنْ اِلْلِىْ مَلْمُومِينْ حَوَاليهْ
٢١ - جَتْ اِلْحُكُومَهْ قَالِتْ لُهْ : عَملتْ كِدَه ليه يَا أدْهَمْ ؟ وِعَشَانْ أيه ؟
٢٢ - قَالْ لُهمْ لَمَّا اِتْقَتل عْمىّ يَا حْكومَهْ عَملْتِىْ أيه ؟!!
٢٣ - حَكَمُوا عَليْه بِالأعْدَامْ طَوَّالِىْ
٢٤ - أهلْ الْبَلَدْ أغْنْيَا وِالأيْدْ طَوَّالِىْ
٢٥ - دَفعُوا لِلْدهَمْ بَدَلْ اِلْجنيهْ مِيَّهْ
٢٦ - اِتْخَفَضْ الْحُكمْ لِستْ سِنينْ طَوَّالِىْ
٢٧ - وِرَاحْ عَلَىْ السِجنْ بَعدْ اِلْحُكمْ طَوَّالِىْ
٢٨ - قَالْ لِلْمَسَاجِينْ مِينْ فِيكُمْ يِسَارِعْنِىْ
٢٩ - عَشْرَه لِواَحِدْ وِكُلْ شِدِيْدْ يِسَارِعْنِىْ
٣٠ - بِايِدُهْ شَالْهُمْ رمَاهُمْ عَلَىْ أرضْ اِلسِّجنْ طوّالِىْ
٣١ - ورَاحْ سأَلْهُمْ : اِنْتُوْ مَتهُومِينْ فِىْ ايه ؟
٣٢ - اِلْلِىْ يِقولْ دَنَا مِنْ اِلصَّعِيدْ قَاتِلْ وَلاَ بَالِىْ
٣٣ - والْلِىْ يِقُولْ دَنَا مِنْ اِلْمنوفِيَّهْ قَاتِلْ مِرَاتْ خَالِىْ
٣٤ - والْلِىْ يِقولْ دَنَا مِنْ اِلْفَيُّومْ مظلُومْ وَلاَ خَالِىْ
٣٥ - وِالْلِىْ يِقُولْ دَنَا مِنْ اِلْبحِيرَهْ قَاتِل عْشَانْ عَرْضِى
٣٦ - وِالْلِىْ يِقول دْنَاَ مِنْ اِلْغَرْبِيَّهْ حَبِّيتْ أَصُونْ أرضِى
٣٧ - وِالْلِىْ يِقُولْ دَنَا مِنْ اِلشَّرْقِيَّهْ قَاتِلْ سَبعْ شَرْقَاوِىَ
٣٨ - قَالَ لُه تَعَالَى يللَىْ عَليك اِلعينْ بتِدَوَّرْ
٣٩ - يَاشِبهْ قَنْدِيلْ فِىْ وِسِطْ اِلْبيتْ وِمنَوَّرْ
٤٠ - إنْ كُنتْ جَعَانْ أَقطَع مِنْ كِتَافِىْ دُوْلْ أغْدِّيكْ
٤١ - وِإنْ كُنتْ عَطْشَانْ اَجِيبْلَكْ مِنْ مَاء اِلْزلاَلْ وَازْقِيكْ
٤٢ - وِاِنْ كُنتْ عِرْيَانْ اَجِيبْلكْ سُنْدُسِىْ وَاكْسِيكْ
٤٣ - قَعَدْ مَعَاهِ مَنْ اِلصُّبحْ لِلْضُهرْ قَامْ اِلْخِصمْ طَقْ مَاتْ



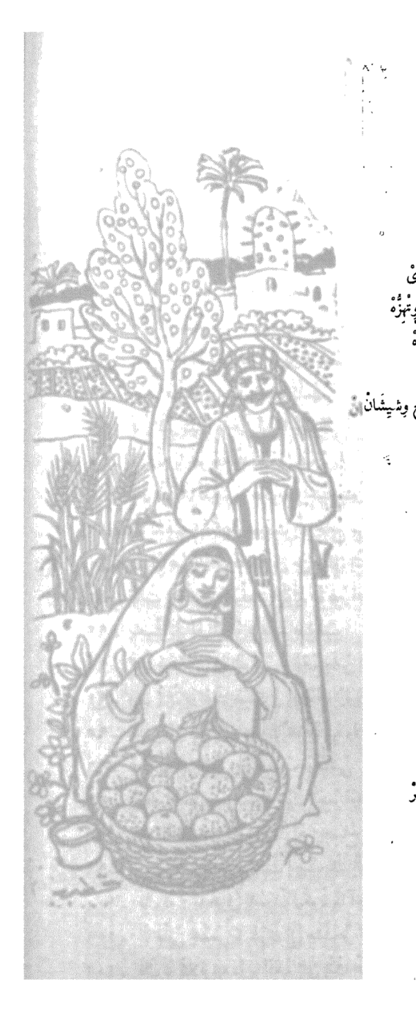
٤٤ - مَكَفِّهْشى  مَوْتُهْ قَامْ فَسَّخْهْ بِايديهْ
٤٥ - جَتْ اِلْحُكُومَهْ قَالِتْ لهُ عَمَلتْ كِدَهْ ليه يا أدهَمْ وَعشَانْ ايهْ ؟
٤٦ - قَالْ لُهمْ لَمَّا اتْقَتل عَمِّى يَاحْكُومَهْ عَملْتِىْ ايهْ
٤٧ - حَكَمُوا عليهْ بِانْفِرادِى وَحْدُهْ جُوَّهْ زِنْزَانَهْ
٤٨ - اِلْوَلَدْ كَانْ رَفِيعْ اِلْوِسطْ صُبْحَانْ مِنْ زَانَهْ
٤٩ - والضَهر مِنْ صُلبْ وِالزَّنْدينْ كَالزانَهْ
٥٠ - قَامْ اِنْتَنَىْ وِانْفَردَ فِىْ الزِنْزَانَهْ هَدْ اَرْكانْهَا
٥١ - كَسَّرْ حِيطَانْهَا ونَطْ ولَمْ أحدْ حَاشُهْ
٥٢ - رَاحْ عَلَىْ نَاس عَرَبْ وقَالْ لِهُم لَدَهَمْ
٥٣ - قَالُوا لُهْ يَا مَرْحبَهْ يَاأدْهَمْ وِصِلتْ اِلْبيتْ
٥٤ - لِبِسْ جِكْمِدَارْ وِرَاحْ عَلَىْ ايتَاى البَارُودْ هَزُّه
٥٥ - غَفَرْ وِعَسْكَرْ ومَأْمُورْهُمْ كَمَانْ هَزُّه
٥٦ - وِقَالْ هَاتِ السلاَحْ يَامْأمُورْ وُبكْرَهْ يِجِيلَكْ سِلاَحْ وِاخْطَارْ
٥٧ - لَمِّ السِّلاَحِ كُلُّهْ وَلاَ خَلاَّشْ
٥٨ - وِرَاحْ مِعَلِمْ ع الوَرَقْ مِخْتَارْ
٥٩ - وِعَطَىْ السِّلاَحْ لِرجَالْتُهْ وِوَعَّاهَا

٦٠ - وِقَالْ هَاقُولْ كِلْمَهْ وِكُلنْ مِنْكُوبْوَعَاهَا
٦١ - رَاجِلْ بِلاَ سلاَحْ فِىْ يوْم الجَدْ يَاخْسَارَةْ يْرُوحْ بِبِلاَشْ
٦٢ - وِقَامْ بَعتْ جَوَابَاتْ لِلْحُكُومَهْ وِاعْلَنْهَا
٦٣ - وِقَالْ يَاحُكُومَهْ اِللّىْ عَايِزْنِى يِجِينِى فِىْ الجَبَل بَرَّهْ
٦٤ - أنَا لَدْهَمْ الشَرْقَاوِىْ يَا حْكُومَهْ وَهاوْعَالِكْ فِىْ دِىْ اِلْمَرَّه
٦٥ - قالِتْ اِلْحُكُومَهْ مَا يوقَعْش اِلْوَلَدْ دَهْ إلاَ أُورطَهْ هجَّانَهْ
٦٦ - بَعتُو لهُ أورطَهْ عَدَدْ خَمْسِينْ بِالمَيْتْ
٦٧ - اِلْوَلَدْ كَانْ فِ النِشَانْ شَاطِرْ وَلاَ الصَيَّادْ
٦٨ - أوَلْ نِشَانْ وَقَّعْ سَبْعَهْ بِينْ مَجْرُوحْ وبِينْ مِيِّتْ
٦٩ - تَانِىْ نِشَانْ وَقَّعْ سَبْعَهْ دوُلْ أمْوَاتْ
٧٠ - وِالْبَاقِىْ وَلَّى لأنُه لَو قَعَدْ كَانْ مَاتْ
٧١ - وِبَعَتْ تَانِىْ لِلْحُكُومَهْ جوابَاتْ وِأعْلَنْهَا
٧٢ - وقِالْ لَهَا يَاحُكُومَه اِللِىْ عَايِزْنِىْ يِجِينِىْ اِلْبيتْ
٧٣ - أنَا لَدْهَمْ الشَرْقَاوِىْ يَا حكُومَه لا هَرْبَانْ وَلاَ وَلّيتْ
٧٤ - ضَرِبِتْ قوامْ اِلْحُكُومَهْ صُورْ حِصَارْ عَ الْبيتْ
٧٥ - اِلْوَلَدْ كَانْ جَمِيلْ اِلصُّورَه صُبْحَانْ مِنْ صَوَّرْ





٧٦ ـ لِبِسْ قَمِيصْ بِحَمَّالاَتْ مَشْغُولْ وِمْقَوَّرْ
٧٧ ـ وِمِسكْ شَمْعَهْ وِنَوَّرْ لِلْحُكُومَهْ الِبيْتْ
٧٨ ـ وقَالْ لُهم بِتْدَوَّروا عَلَىْ ايه يَاحْكُومَهْ
٧٩ ـ قَالُو لَهَا يَابِنتْ بِنْدوَّرْ عَلَىْ لَدْهَمْ
٨٠ ـ قَالْ لُهُمْ أَنَا لَدْهَمْ يَاحْكُومَه وَاجِيبُهْ مِنينْ
٨١ ـ دَنَا لَدْهَمْ يَاحْكُومَهْ سِمِعتْ إنُّه جَامِعْ مِنَ الرِّجَالْ أَلْفِينْ
٨٢ ـ دَنَا لَدْهَمْ بِدِّى أشُوفُه يَاحَكُومَهْ وِلَوْ يِقْلَعُولِيْ مِنْ عِيوُنِي عينْ
٨٣ ـ فَكُوا الِحصَارْ من ع الْبيتْ وِطلعُوا عَ البَنْدَرْ
٨٤ ـ لِبِسْ خَوَاجَهْ وِمِنْ تَانِيْ طَرِيقْ قَابِلْهُمْ
٨٥ ـ عَرْبِيْ فَرَنْسَاوِى بِكُلْ لِسَانْ كَلِّمْهُمْ
٨٦ ـ قَالْ لُهُمْ بِتْدَوَّروا عَلْى أيه يَا حْكُومَهْ
٨٧ ـ قَالُو لُه يَا خَوَاجَهْ بِنْدوَّرْ عَلَىْ لَدْهَمْ
٨٨ ـ قَالْ لُهُمْ أنَا لَدْهَمْ يَا حَكُومَهْ واجِيبُهْ مِنينْ
٨٩ ـ دَنَا لَدْهَمْ يَاحْكُومَهْ سِمِعْت إنُّه جَامِعْ مِنَ الرِّجَالْ ألفينْ
٩٠ ـ دَنَا لَدْ هَمْ يَاحْكُومَهْ قَتَلْ لِيْ مِنْ عِيَالِيْ اِتْنينْ
٩١ ـ قَالِتْ اِلْحُكُومَهْ مَايْوَقَّعشْ اِلْوَلَدْ دَهْ غيرْ أعزْ أصْحَابُهْ
٩٢ ـ يَامِيتْ نَدامَهْ لَقو لُهْ عنَدهُمْ صَاحِبْ
٩٣ ـ كَانْ عَسْكَرِيْ فِيْ البُولِيسْ وَادْهَمْ مِآمِنْ لِيهْ
٩٤ ـ وإنْ كَانْ دِرَاعَكْ عَسْكَرِىْ إقْطَعُهْ وارْمِيهْ
٩٥ ـ قَالْ : أنَا هَادِ لُّكُم علَيهْ لاَ هَاخُدْ بيهْ ولاَ بَاشَا
٩٦ ـ عَطُوْ لُهْ شَرِيطِينْ وِرَقُّوهْ صَفْ أوْمبَاشَىْ
٩٧ ـ وِعَطُوْ لُهْ مَالْ يِصْرِفْ فِيهْ طُوْلْ اِلْعُمرْ أوْمبَاشَىْ
٩٨ ـ رَاحْ لِلَدْهَمْ عَلْى الْجبلَ وِقَالْ لُهْ : صبَاحْ اِلْخيرْ يابَاشَا
٩٩ ـ أنَا جِيبْتَلَك الِفطَارْ وِنْسِيتْ اَجِيبْ لَكْ اِلْعَشَا
١٠٠ ـ قَالْ لُهْ : يا خُوفِيْ يَابَدْرَانْ ليكُونْ دَا آخرْ عَشَا
١٠١ ـ أنَا قَلْبِى مِحدِّسْ يَا بَدْرَانْ إنْ مِشْلَحَقْ اِلْعَشَا
١٠٢ ـ قَالْ لُهْ كَلاَمْ ايه دَهْ يَا أدْهَمْ اِللِّىْ إنْتَ بِتْقُولُه



١٠٣ - تِعْمَى الْعِيونْ اِللِي عَايْزَهْ بِالأَذَى تِرَائيكْ
١٠٤ - وِازَّاىْ يِصِيبَكْ أذَىْ وأنا بِالْعِيُونْ مِرَاعِيكْ
١٠٥ - هُمَّهْ لِسَّهْ فِي اِلْكَلاَمْ والْبُنْدُقَهْ بِنِشَانْ
١٠٦ - وِالْعَسْكَرِىْ عَ الزِنَادْ مَاسِكْ بِهِمُّهْ نِيشَانْ
١٠٧ - أوَّلْ رُصَاصَهْ جَتْ عَلَىْ الْكِلِىْ وحَشَّاهْ
١٠٨ - تَانِىْ رُصَاصَهْ فى بِزَّهْ اليِمِينْ وِحَشَاهْ
١٠٩ - قَالْ عيب عليكْ يَاسَبْعْ مِنْ ضَربْ لَنْدَالْ يِتْأَذَى
١١٠ - وِعيبْ عَليكْ يَارُصَاصْ تيجِى فِي جِسمْ اِلْخُرُوتِهْزُّهْ
١١١ - وِعيبْ عَليكْ يَا صَاحْبِى تِروُحْ لِلْخِصمْ وِتْعِزُّهْ
١١٢ - تَالِتْ رُصَاصَهْ جَتْلُه فِي بِزِّهْ اِلشِّمَالْ بِنِشَانْ
١١٣ - قَالْ : أنا إنْ عِشتْ يَا حْكُومَهْ لاَ لَبِّسكْ طُرَحْ وِشِيشَانْ
١١٤ - دَنا وَاخِدْ عَليكِى يَا حْكُومَهْ تلاَتَهْ بِنِشانْ
١١٥ - اوَّلْ نِشَانْ سِلاَحْ مِنْكْ كِتِيرْ لَمِيِّتْ
١١٦ - تَانِى نِشَانْ بِالشَّمعْ نَوَّرْ تِلكْ ضَلاَمْ البيتْ
١١٧ - تَالِتْ نِشَانْ فِي طَرِيقْ تَانِىْ وِلْفِيتْلِكْ
١١٨ - عَرِبِى فَرَنْسَاوِىْ اِنْكِلِيزِىْ بِكُلْ لِسَانْ كَلِّمْتِكْ
١١٩ - وِقُلتْ لِكْ أنا لَدْهَمْ يَا حُكُومَهْ وَلاَ فْهِمْتِيشْ
١٢٠ - رَابِعْ رُصَاصهْ جَتْ بينْ اِلْقَلبْ وِالصُّرَهْ
١٢١ - قَالْ مَامُتْ يَالَدْهَمْ ومِاتِتْ اِلرِّجَال بْعَدِيكْ
١٢٢ - وِآمِنْتْ لِلْنَدْلْ قَرَّبْتُه وِكَانْ بْعَدِيكْ
١٢٣ - عَرَّفْتُهْ سِرَكْ وِحِلَكْ لَمْ يِصُونْ بْعَدِيكْ
١٢٤ - بَاعَكْ رْخِيصْ لِلْعَدُوْ وِادَّاه تْمَامْ السِّرْ
١٢٥ - غِيرْ قبل مَا العينْ تِودَّعْ وِيرَوَّحْ لِصَاحْبُه السِّرْ
١٢٦ - اِسْمَعْ لِكِلْمَهْ هَاقُولْهَا لاَ هِىْ غَلَطْ وَلاَ سِرْ
١٢٧ - لَوْ بحُتْ بِالسِّرْ مَتْلُومشِى خَداً بْعَديكْ
١٢٨ - آدِى تَمَامْ الدُّورْ صَحْبُهُ وِعِدَاهْ غَدَرُوهْ
١٢٩ - وِمنِينْ أجِيبْ نَاسْ لِمَعْنَاةِ الْكَلاَمْ يِتْلُوهْ



## تحليل النص :

يبدأ نص « أدهم الشرقاوى » بتساؤل استهلالى يؤسس للعلاقة بين تفاصيله [ الكلام ] والمعانى التى يمكن أن تستلهم منها • وهى معان حادة بتلك الدرجة التى لم يستطع معها الفنان الشعبى أن ينتظر حتى تتضح فى السياق بصورة طبيعية ، فنراه يسارع فى نسج لحمتها بكثافة فى الشطرة رقـم ( ٥ ) « ياميت ندامه انكسر أخضر بايد صحبه » ، تاركا عملية التسدية للوعى الفردى للمتلقى ، لينسج وبحرية ما يشاء من المعانى على هـذه اللحمة ، وفى الوقت ذاته يحرك حسه بالنهاية المفجعة التى سينتهى اليها النص ، وذلك قبل بداية أحداثه ، حتى تأتى هذه المعانى متساوقه مع طبيعة النص ، ومكملة له •

يعقب هذا التساؤل الاستهلالى ، المفعم باليأس والرجاء فى آن واحد ، اشارة الى جريدة « المؤيد » ، التى كانت تصـدر ابان وقوع أحداث النص ، هادفة الى غرضين على درجة عالية من الأهمية :

**الأول : الاشارة الى الفترة التاريخية التى وقعت خلالها هذه الأحداث** ، ومن ثم أكسابها المصداقية اللازمة للوصول بتجاوب المتلقى معها الى أقصى درجاته •

**الثانى : أهميـة وضرورة وجـود البدائـل الانسـانية الحية لجريدة المؤيد ، التى تحفظ تفاصيل هذه القصة ، وتحافظ عليها من التبدد والاندثار ، وذلك ب « تلاوتها » دائما ، حتى تظل نبراسـا يهتدى به على مستويات عدة • ويأتى الفعلان « يتلوه » و « تلوه » ، فى الشطرتين الأولى والثانية ، رمزا على أهمية هذه القصة ، اذ أن كلمة « التلاوة » ـ المصدر الذى اشتق منه الفنـان الشعبى الفعلين المذكورين ـ لا ترتبط فى بنية الفكر الشعبى بغير آيات الله البينات •**

فى غمرة هذا العماء المشحون باليأس والرجاء

ينبثق ضوء ساطع وبفجائية على صاحب الحادثة/القصة • ( أدهم الشرقاوى ) ، لينتقل الضوء بعد ذلك ، وبنفس الفجائية ، الى مصيره ، موحدا بينهما بطريقة خاطفة ، تجعل لهما حضورا حادا فى ذهن المتلقى ووجدانه منذ اللحظات الأولى للأداء • وتبرز عبارة « **يامبت ندامه** » ، بطبيعتها الاستدعائية ، صاعدة تحت هذا الضوء الكاشف . ومنذرة بالفجيعة ، فيهمس قلب المتلقى بها ، فى الوقت الذى تهبط فيه عبارة « **انكسر أخضر بايد صحبه** » ، بطبيعتها التقريرية الأسيانة ، فيرسب الشعور بالفجيعة فى قلب المتلقى ويستقر ، وتصبح **الندامة**/الانكسار المبكر/**الصديق الخائن** مرتكزات أساسية للنص وللتلقى ، ويتعمق الايحاء ، من خلال هذه العلاقة ، بأهمية الدور الذى كان يمكن أن يقوم به أدهم الشرقاوى ، ما لم يتواطأ صديقه على قتله مبكرا •

وحيث يرسب الشعور بالفجيعة فى قاع القلب ، وتخف حدة التوتر ، يأتى دور النصيحة ، متمثلة فى صوت الراوى : « **والواطى م الأصل لا تآمنه ولا تصاحبه** » •• المدعومة بالتجربة ذاتها « **يغدر بصحبه ولو كان سبع شرقاوى** » •

هكذا يسود المتلقين شعور بالهدوء الانفعالى النسبى ، مما يتيح فرصة جيدة للفنان الشعبى لأن يسرد القصة ، دون أن يمثل ذلك انقطاعا من أى نوع بين مقدمة القصة وبدايتها • ففضلا عن هذه التهيئة للمتلقين ، يوجد أكثر من ملمح مشترك بين المقدمة والبداية يتمثل فى :

– « العلوم » فى الشطرة الثانية فى مقابل « المدرسة » فى الشطرة الثامنة •

– « انكسر أخضر » فى الشطرة الخامسة فى مقابل عمر أدهم الشرقاوى فى الشطرة التاسعة •

وسوف يظل تطور القصة مرتبطا ارتباطا كبيرا بهذين الملمحين ، فى اطار الاضافات الأخرى التى يتطلبها هذا التطور ، كالقوة ، والجمال ، والقدرة على التنشين ••• الخ • على ما سيتضح لنا بعد • كما أن المقدمة المسكونة بالانكسار المبكر بيد الصديق سوف تلتحم مع النهاية فى اتساق فنى ، خليق بالتقدير ، يحقق الاستجابة العاطفية تجاه القصة ، وبالكثافة الحادة التى سعى اليها الفنان الشعبى منذ اللحظة الأولى • كما تحقق التقريرية ، التى تتمتع بها بداية القصة فى الشطرتين الثامنة والتاسعة ، مع المصداقية التاريخية ، التى حرصت المقدمة على تأكيدها ، توازنا حيويا يفضى الى تصاعد حدة التوتر الهابط من جديد • وبدون ارجاء تأتى الشطرة العاشرة متساوقة تماما مع ، ومعبرة تماما عن ، هذا الطرح ، وذلك بتأكيدها على زوال الهم ، وابتعاثه مرة أخرى بمقتل عم أدهم الشرقاوى •

وبصورة طبيعية ، تتجاوب مع المرحلة العمرية للبطل ، يتصدر الحزن موقف الموت ، فيبكى أدهم عمه فى البداية ، ثم يتفجر غضبه – بعد استنفاذ الحزن – ليمحو فى داخله كل آثار هشاشة الطفولة ، فينطلق الى « البلد » هائجا ، وبتكوين كامل لرجل [ شاب ] يأخذ على عاتقه مسئولية اعادة الكرامة المهدورة الى « عائلة » بأكملها • فاذا كنا لا نعرف من النص هذا البلد ، الذى انطلق اليه الأدهم ، الا بوصفه مكانا لحادث فى محافظة الشرقية • أفلا يكون اذن لهذا التجهيل دلالة خاصة ؟ ، أو لنقل شفرة يمكن ترجمتها بحرية كافية الى أن هذا البلد يعنى مصر كلها •

**ان النصوص القصصية الغنائية الحياتية • التى لها نصيب من الواقع ، تحرص دائما على تعيين مكان الحادث بدقة • ففى نص « متولى الجرجاوى »** ، مثلا ، يتم الحادث الأساس فى احدى الشقق العلوية بمبنى مواجه أو مجاور لمقهى « **العطينى** » بأسيوط ، وفى نص « **حسن ونعيمة** » تتم الجريمة فى منزل « **أبو حنضل** » – والد نعيمة ، بعزبة « **المنشية** » ب « **بنى مزار** » ، وفى نص «**أولاد جاد المولى**» يقع الحادث الرئيسى أمام قرية « **الأقفاص** » **بمركز** « **مغاغة** » ، وفى نص «**زهران**» يقع حادث الشنق المشئوم **بساحة القرية المنكوبة** « **دنشواى** » ••• وهكذا • فاذا ما تقدمنا قليلا فى النص وجدنا الشطرة ( ٢٤ ) تقول : « **أهل البلد أغنيا والايد طوالى** » ، ولم يكن يضير الوزن بشىء أن يقول الفنان الشعبى : « أهل البطل أغنيا والايد طوالى » ، بل أن هذا هو الذى يبدو طبيعيا أكثر ومعتادا ، فيما يبدو قوله : « أهل البلد ••• » غير طبيعى وغير معتاد ، الا أن يفهم ذلك فى ضوء تضافر « الجماعة » مع « البطل » فى مشروعية نضاله وفعله •

وبداية يجب أن نوضح أن قتل أدهم الشرقاوى

لابن القاتل يدخل فى دائرة العرف الشـعبى ، بينما لا يدخل قتل اثنين من المتجمعين حوله فى هـذه الدائرة ، اذ أن قاعدة « فـورة الدم » ، المشروطة زمنيا فى العرف الشعبى بمدة يوم واحد ( يصبح فيه ما يقدر عليه الموتور من قتل رجال أو اغتصاب مال مباحا ) ، مشروطة أيضا بحدود قرابية معينة ، هى حدود قرابة « العصب » ، أى القرابة المتسلسلة خلال خط الأب صعودا وهبوطا ، وهو ما يعبر عنه فى العرف البدوى بمصـطلح « خمسة القاتل » ، أى الأب والجد فصاعدا الى الدرجة الخامسة ( جد شجرة ) ، والابن والأخ وابن الأخ وابن العم فنازلا الى الدرجة الخامسة أيضا • وهب أن المقتولين كانا من القرابة العاصبة للقاتل ، وأن قتلهم تم فى الفترة الزمنية المحددة لـ « فورة الدم » ، وأن أهلوهم قد أذعنوا لعرف الجماعة الشعبية ، أفلا يكون من غير المنطقى أن يتعاطفوا مع أدهم الى حد أن يشاركوا أهله العمل على تخفيف العقوبة عنه من الاعدام الى الحبس ؟!!

ان نفى المشاعر الفردية بهذه الصورة لا يستند على أى أساس ، ولا يجيزه الا رؤية « البلد » فى اطار أوسع بكثير من اطار قرية أو مدينة ، يعد التجاوب فيه مع فعل « البطولة » أمرا طبيعيا ، بصرف النظر عن قبول أهل المقتولين أو استنكارهم له ، وهو ما سوف يدعمه النص على أصعدة أخرى متعددة •

عند الحكم بالاعـدام على « أدهم الشرقاوى » تبدو لحظة الخسران وقـد وصـلت الى قمتها • فيأتى تخفيف الحكم عليه مهيئا لحركة ثانية ، على صعيد أوسع من صعيد الحركة الأولى ، اذ يدخل « الأدهم » السجن ، وبعد تأكيد قـوته بطريقة اسـتعراضية يلتقى بقـاتل عمه ، ومن سياق النص تبدو هـذه الطريقة فى استعراض القوة مقصودة تماما ، وهى تتحرك مؤدية دورها على عدة مستويات : ـ

**المستوى الأول :** انتزاع زعامة المسجونين ، على ما هو سائد فى السجون حتى الآن ، ومن ثم امكانية حصول الأدهم على اعترافاتهم بجرائمهم، بغية الوصول الى قاتل عمه •

**المستوى الثانى :** عدم الجاء البطل الى القتل العمد داخـل السجن ، حتى لا يتعرض لعقـوبة الاعدام التى نجا منها فى المرة الأولى ، ويتعرض النص بذلك الى مأزق فنى •

**المستوى الثالث :** التهيئة الطبيعية للهروب من السجن عن طريق تحطيم الزنزانة ، بحيث لا تبدو هـذه العملية الخارقة فى المجال الذى لا يمـكن تصديقه •

على صعيد المستوى الأول نلمس تعدد مواطن المتهمين وتهمهم ، حتى ليبدو لنا أن مصر ، فى ذلك الحين ، لم يكن بها غير سجن واحد ، أو لربما كانت هى كلها سجنا قد انتهكت فيه شروط الحياة الانسانية انتهاكا مروعا • وعلى صعيد المستوى الثانى نلمس ثقة البطل بنفسه فى سياق ترحاب بالخصم يمنح الحياة فى ذات اللحظة التى يفح فيها من أعماقه حكم الموت، ويتجمد الزمن فى هذا السياق ، وكأنه يفغر فاه أمام تفرد التجربة التى تجمع النقيضين معا ، وعندما يتحرك الى أمام يكون ذلك بعبارة تقريرية « قام الخصم طق مات » ، ودونما تصوير للصراع النفسى تأتى الشطرة رقم ( ٤٤ ) مختصرة أجواء هـذه التجربة الفريدة ، ومتجاوزة صراعاتها النفسية : « مكفهش موته قام فسخه بايديه » •

ان بناء التجربة هنا لا يرتبط بتتبع كل تفصيل ممكن فيها ، وانما باختيار للتفاصيل التى تتحد مع بنيتها الأساسية ، وبالشكل الذى يدفع الى تطورها دون أن يضير غناها الفنى ، وفى هـــذا ما يساهم فى التأكيد على صدق الواقعة فى اطار القصة التى يجرى الاعتقاد بأنها مأخوذة عن الواقع مباشرة •

أما على صعيد المستوى الثالث فنحن نلمس عنفوان القوة التى يتمتع بهـــا البطل ، وكأنـه هسيس سابق بمجىء الضوء • وكما يكون ذلك بعد تكاثف عظيم للظلام حول البطل ، يتكاثف الظلام حوله مرة ثانية ، ويحكم عليه بالحبس فى زنزانة بمفرده • وهنا يدعم الفنان الشعبى قوة البطل بوصف جديد يبدو معه وكأنه بطل لكمال الأجسام : « الولد كان رفيع الوسط صبحان من زانه •• والضهر من صلب والزندين كالزانه » • وهـــذا الوصـف بتوسطه فعلى البطل ـ الفعل السابق ، والفعل اللاحق ـ انمـا يوحد بينهما بطريقة رائعة ، ويطور تفاصيل صورة القوة بلا أى



تناقض ٠٠ انها عملية تنام طبيعى من بدء فعل الى ذروة فعل من نفس النوع ، تعبر عنه ـ دون أى فاصـل زمنى ـ حركة تمتلىء بزخم القوة والحيوية والرغبة فى الحياة والتحدى ، تصورها أربعة أفعال متوالية فى شطرة واحدة ( قام ـ انثنى ـ انفرد ـ هد ) ، ليضع الفنان الشعبى بذلك : الحركة فى مقابل الحيـاة ، مثلما وضع السكون ـ سلفا ـ فى مقابل الموت ، ولتلتحم بذلك بنى المستويات الثلاثة التحاما بالغ الخفاء والروعة ، ولينتقل النص الى تجربة جديدة ، أو قل الى مستوى جديد من مستويات التجربة ، حاملا فى داخله جذور وعـلاقات التجربة الأولى وهسيس ضوئها ٠

يهرب الأدهم من السجن ، ويذهب إلى بعض العرب فى الصحراء ، فيحسنوا لقـاءه هناك ، والمقابلة بين السجن والصحراء مقابلة فنية ، لما يعنيه السجن من قهر وكبت وقيود ، وما تعنيه الصحراء من كبرياء وحرية وانطلاق ٠ وفى الوقت نفسه ، فان الصحراء ليست غير محل وجفاف ، والهروب اليها من القهر والكبت والقيود هو ، وبشكل محدد ، رفض للحياة الخانعة من أجل حياة كريمة وسط هذا المحل والجفاف ٠٠ وسط الموت ٠ وهكذا يصبح شرط الموت هو ذاته شرط الحياة ٠٠ لا توسط بين أن تحيا كريما وبين أن تموت ، فالحياة الكريمة وجود دائم ومستمر على شفار السيف ، وحتى بعد أن ينفذ السيف الى القلب ، ويضرب الموت ضربته ٠

تتجلى العـــلاقة بين ترحيب العـرب بأدهـم الشرقاوى ، واعتباره « صاحب بيت » وبين ضرورة رؤية البلد المجهول فى النص ضمن اطار أوسع ، وذلك فى ظل تصور للتوحد لا يدع البطل فى عزلة مطلقة عن الجماعة الشعبية من حيث هى بادية وريف ، وفى الوقت نفسه يسوغ التقدم فى النص بدون تساؤلات ، من جهة المتلقى ، تؤثر على وحدة النص وترابطه ، اذ سوف ينتفى ، بهذا التصور ، تفكيره فى : كيف حصل أدهم على ملابس الشرطة ؟ وكيف التف الرجال حوله ؟ ومن هم هؤلاء الرجـال ؟ ٠٠ الخ ٠ والأهم من

ذلك ، أنه ضمن هذا التصور يتحول « أدهم الشرقاوى » الى بطل شعبى ، وتبدأ مرحلة أخرى فى النص ، هى : الوقوف فى وجه السلطة ٠

ان هذا التطور لم يحدث فجأة ، بل هو بالضبط تطور طبيعى للأحداث لا يمكن تجاهله ٠ فأدهم الشرقاوى عندما يقتل ابن القاتل واثنين من رفاقه ، تسأله الحكومة [ السلطة ] : لماذا فعلت هذا ؟ ولأى شىء فعلته ؟ ، فيجيبها متسائلا : « ٠٠٠٠ لما اتقتل عمى يا حكومه عملتى أيه ؟ !! » ٠ وهكذا تجىء اجابة الأدهم استفاهمية مستنكرة ٠ تدين السلطة وتتهمها بالتواطؤ فى الجريمة ، مع آنها قد حكمت بحبس القاتل ٠

وفى التحليل النهائى ، فان هذا الاتهام يصدر عن مكونات فكرية ، شعبية ودينية ، ترى أن قتل القاتل ، وليس حبسه ، هو الجزاء الأمثل ٠ وحيثما تقضى التشريعات الموضوعة ، من قبل السلطة ، بحبس القاتل ، فهى اذن تتعارض مع هذا الفكر ، ولا تتجانس مع مكوناته ٠٠ انها تجىء من خارج الثقافة الشعبية مشكلة تهديدا مستمرا لكيانها ٠ وفى مواجهة هذا التهديد ــ على صعيد التعارض بين قانون السلطة وعرف الجماعة ، يصبح الصراع بين الذين يخضعون للسلطة [ الشعب ] والذين يمارسونها [ الطبقة المسيطرة ] أمرا طبيعيا ، بل هو ــ فى جوهره ــ وعى بابعاد هذا التعارض ، يتم تعميقه بمقاومته ، أى بمقاومة الطبقة المهيمنة التى تسعى الى فرض ايديولوجيتها وترسيخها عن طريق القوة ٠

وفى مواجهة هذه الطبقة ، بأجهزتها القمعية ، لا يملك الفنان الشعبى الا أن يزود بطله ببعض الخصائص التى يعشقها المزاج الشعبى ، وفى الوقت نفسه تكافىء جانبى الصراع ، وتساير الصورة المألوفة للبطل فى تراثنا الملحمى ، فيجعل من أدهم الشرقاوى صاحب حيلة ، وذلك الى جانب قوته وشجاعته ومضاء عزيمته ٠

يحتال الأدهم للحصول على السلاح ــ اللازم لعملية المقاومة ــ من مناوئيه ، فيرتدى لذلك ملابس عسكرية ــ برتبة حكمدار شرطة ، أى : مدير مديرية الأمن الآن ، ويتوجه الى مركز « ايتاى البارود » ، حيث يطلب من مأمور المركز جمع السلاح من الخفراء والجنود ، وتسليمه له ، لأن سلاحا غيره سوف يأتيه فى الغد ، مع الاخطار القاضى بعملية الجمع ٠ ولا ينسى الفنان الشعبى ، فوق تفصيلة الاخطار هذه ، أن يذكر تفصيلة دقيقة أخرى هى توقيع الأدهم على استلامه للسلاح ٠ وتفصيلة التوقيع هذه وان كانت تدلنا على أن ملمح التعليم ، الذى تلقاه أدهم فى المدرسة ، لا يزال ماثلا فى بناء التجربة ، الا أن ذكر تفصيلات من هذا النوع يوقفنا على حقيقة أخرى أكثر أهمية ، هى : أن عنصر الحيلة فى أى عمل ابداعى لابد وأن يتمتع ببناء منطقى حتى لا يفقد قيمته الفنية ، وفى هذا ما يؤدى الى اهتزاز العمل الفنى ، وعدم تمتعه بالمصداقية ٠ فاذا كان العمل الفنى يحرص ، منذ البداية ، على تأكيد مصداقيته ، فان التفاصيل التى من شأنها أن تدعم البناء المنطقى لعنصر الحيلة فيه تصبح عندئذ تفاصيل ضرورية ، لأن الأمر لا يتعلق بحياة البطل على مستوى الواقعة الفنية فحسب ، وانما بحياته أيضا على مستوى الواقع الفعلى ٠ زد على ذلك أن انطلاء حيلة مهتزة منطقيا على خصم فى واقعة فنية بطولية يطعن فى هذه البطولة ، لأن معنى ذلك أن البطل يتعامل مع خصم غبى ، وكل ما يحرزه ضده من انتصارات انما يعود ، فى واقع الأمر ، الى هذا الغباء ، والخصم فى هذه الواقعة الفنية ، على الرغم من قوته ، لا يحقق انتصاره عن طريق هذه القوة ، وانما يحققها عن طريق آخر ، رغم خسته ، ينم عن ذكاء ، واهتزاز الحيلة منطقيا وانطلائها على خصم هذا شأنه لا يطعن فى بطولة أدهم الشرقاوى فحسب ، بل ويطعن كذلك مصداقية العمل الفنى فى الصميم ، وبذلك يفقد أهم عوامل تجاوب المتلقين معه ٠

يعتمد عنصر الحيلة فى النص على قاعدة تجسد ، من جهة ، طبيعة العلاقة بين أعضاء الطبقة المسيطرة ، وذلك من خلال واجهتها الرسمية [ الشرطة ] ٠ ومن جهة ثانية تجسد وعى الجماعة بطبيعة هذه العلاقة ٠ وهى علاقة ضاغطة من أعلى الى أسفل ، ومستجيبة من أسفل الى أعلى ، وبهذه الدرجة التى لا يمكن أن تقدم للخيال الشعبى حيلة أفضل من تلك التى تعتمد آليات هذه العلاقة ٠ ولذلك يرتدى أدهم الشرقاوى بزة عسكرية برتبة أعلى من الرتبة التى قرر التعامل معها « لبس حكمدار وراح على ايتاى البارود هزه ٠٠ غفر وعسكر ، ومأمورهم كمان هزه » ٠

وفى ظلال هذه الرهبة يطلب الأدهم ، بصفته مديرا لمديرية الأمن ، من مأمور المركز أن يسلمه السلاح الذى عنده ، لأن سلاحا غيره سوف يأتيه فى الغد . ومثل هذا الاجراء لا يتم بغير اخطار مسبق من الجهة الأعلى [ المديرية ] ، ولو أن الأدهم نسى هذه المسألة ، ولم يخبر المأمور أن الاخطار سيأتى له مع السلاح الجديد لا نكشف أمره ، وانتهى الموقف بكارثة . كما أن توقيع الأدهم باستلامه للسلاح مسألة رسمية هى الأخرى ، واغفال هذا التوقيع أو نسيانه يؤدى الى نفس الكارثة . وتأتى كلمة « مختار » تأكيدا على أن هذا التوقيع قد تم من قبل الأدهم ، دون طلب من أحد ، وهو ما يتناسب مع طبيعة الموقف ، ومع حرص أدهم على انتهاج السلوك الرسمى حتى النهاية ، كى يضرب ضربته بنجاح.

اذن فهذه التفاصيل ، التى تبدو لنا صغيرة ، هى تفاصيل ضرورية ، وأيا كانت الكثافة التى يتمتع بها العمل الفنى ، فى بنائه لمستوى التجربة التى تتضمن حيلة ما ، لا يمكنه تجاهل هذه التفاصيل ، والعناية فقط بالنتائج النهائية .

يحصل أدهم على السلاح ، ويقوم بتوزيعه على رجاله مشفوعا بحكمة غالية : « راجل بلا سلاح فى يوم الجد يا خساره يروح ببلاش » .. هكذا يتضح عزم الأدهم على مقاومة السلطة ، وبالفعل يرسل الى « الحكومة » ويعلنها بذلك ، فترسل أورطة من العسكر للقضاء عليه ، وينتصر الأدهم على هذه الأورطة ، ولا يكتفى بهذا النصر ، وانما يرسل الى « الحكومة » مرة ثانية للقائه فى بيته . ومع محاصرة البيت ، وتفرد الأدهم فى مواجهة كثرة لا قبل له بها ، يظهر عنصر الحيلة من جديد ، فيتعكر الأدهم فى زى فتاة بارعة الحسن ، تكشف عن بعض مفاتنها ، وتحمل شمعة تضىء بها للشرطة زوايا البيت ، سائلة اياهم عما يبحثون عنه ، فيخبرونها بأنهم يبحثون عن الأدهم ، وهنا تجيبهم :

أنا لدهم يا حكومه واجيبه منين

دنا لدهم يا حكومه سمعت انه جامع من الرجال ألفين

دنا لدهم بدى أشوفه يا حكومه ولو يقلعولى من عيونى عين

ونقف هنا ، ولو قليلا ، أمام هذه الحيلة اللفظية ، التى يخدع بها أدهم رجال السلطة ، ويسخر منهم على مستوى آخر غير مستوى التنكر . فلهذه الحيلة اعتباراتها الهامة التى ترتبط بالمتكلم ( الأدهم ) ، والتى ترتبط بالمخاطب ( رجال الشرطة ) ، والتى ترتبط بالموقف ( السياق الذى ترد فيه ) ، والتى ترتبط بطبيعة صياغة الحيلة ذاتها ( تركيب الجملة ) ، وكأنما تكمن فى صميم جوهرها كل المعانى المتأصلة فى النص ، أو بالأحرى نوع وطبيعة العلاقات القائمة فى تلك الفترة بين الشعب وحكامه .

ولا يتسع المقام هنا لتعقب كل هذه المستويات بالتحليل ، ولكن حسبنا أن نعرج عليها ونحن نتعرض لطبيعة صياغة الحيلة ، وبذلك يمكن للقارىء تمثل المعانى التى تنبثق منها .

من الواضح أن تركيب كلمات كل شطرة من الشطرات الثلاث المذكورة يبتعد عن تركيبها العادى فى الخطاب اليومى . فالتركيب العادى يفترض فيه أنه لا يحتمل الا الوجه الذى هو عليه حتى لايشكل على المخاطب . ووفقا لهذا الافتراض فان التركيب العادى للشطرة الأولى ، مثلا ، ينبغى أن يكون على النحو التالى : « أجيب لدهم منين وأنا الأدهم » .

بيد أنه من الناحية الفنية يلزم ، لاحداث نوع من التناسب بين رد رجال الشرطة على الفتاة بأنهم يبحثون عن الأدهم ، أن تخبرهم الفتاة بأنها الأدهم . وهذا السياق هو سياق يفيد التعريف ، اذ ليس فيه شىء أكثر من اخبار الأدهم عن نفسه ، والأدهم لا ينوى بالقطع أن يخبر عن نفسه ، وانما ينوى السخرية من السلطة ، ولذلك يعمد الى اضاعة معنى الاخبار عن نفسه ، أى اضاعة معنى التعريف ، عن طريق الالتفات من تكلم الى غيبة ، لتعديل فكر المخاطب ( رجال الشرطة ) بخلاف ما تبادر الى ذهنه ، فيأتى بجملة فعلية : « أجيب — فعل وفاعل مستتر تقديره المتكلم ، والهاء — ضمير الغائب — مفعول به » ، وفى الشطرة الثانية يلحق ضمير الغائب بحرف التوكيد اسما له ، ويقدم الفعل والفاعل ( سمعت ) لاثارة الانتباه ، وفى الشطرة الثالثة يفعل مثلما فعل فى الشطرة الأولى ، وان كان

يسبق ذلك بجار ومجرور ، ومضاف ومضاف اليه • وبذلك تتنوع السياقات ، وتشكل على المخاطب ، اذ يدخل بذلك سياق التعريف فى التنكير ، وتستتر نية الألغاز والتعمية وراء هذه الأنساق المتآلفة من الصياغة لتتجلى نية السخرية من السلطة ، وبالصورة التى لا تخرج الأدهم عن الذكاء والصدق •• وهكذا تكتمل صورته كبطل على ما هو البطل فى الفكر الشعبى حيث يتمتع بالشجاعة ، والقوة ، والجمال ، والذكاء ، والدعابة ، والاحتيال •

وتكتمل سخرية الأدهم من السلطة عندما يتنكر فى زى « خواجة » ، ويلتقى بالشرطة ، من طريق آخر ، دون أى فاصل زمنى ، ويخدعهم مرة ثانية ، وبالطريقة نفسها • ويظهر هنا أيضا ملمح التعليم ، الذى تلقاه أدهم فى المدرسة ، فيكلم الشرطة بأكثر من لغة •• بكل اللغات •• انها المبالغة التى لا يمكن استنكارها بعد كل تلك الانجازات البطولية التى قام بها •

وفى قمة الاعتزاز الجماعى الشعبى بالبطل ، تبرز عبارة استدعاء الندامة من جديد ، حاملة معها نذير الموت ، ومشحونة بنفس الشحنة من الأسى ، لتربط بين مقدمة النص وبداية النهاية المؤسفة للبطل على يد صديقه « بدران » ، موضع ثقته ، ومستودع أسراره •

وقد كان بدران هذا ، على ما يذكر النص ، يعمل جنديا بالشرطة ، ويبدو أنه كان يذهب بطعام الافطار والعشاء معا الى الأدهم كل يوم ، كما توحى بذلك صياغة الشطرة رقم ( ٦٩ ) : «أنا جبت لك الفطار ونسيت أجيب لك العشا» •

وحيث كان ، ولا يزال ، عسكرى الشرطة يجسد سلوكا مناقضا للقيم الاجتماعية ، فان الفنان الشعبى يمزج بين مستوى السرد التقليدى المباشر ومستوى التقرير الفنى المجدول بالتجربة ، لتنفتح النصيحة التى يقدمها فى الشطرة رقم ( ٩٤ ) : « وان كان دراعك عسكرى أقطعه وأرميه » فى انجاهين : اتجاه الموقف القصصى •• اتجاه المتلقين ، وبدرجة من الالتحام العضوى بين الاتجاهين تسمح لكل منهما أن يشع من خلال الآخر •

يستمر النص فى التنامى ، ويتوجه بدران الى الأدهم فى مكمنه بالجبل ، ويخبره بأنه أحضر له طعام الافطار ونسى أن يحضر له طعام العشاء • هنا ينبض قلب البطل بحس الخطر ، ويهجس بصورة الموت الكامن فى نسيان طعام العشاء ، وفى سياق الصورة الغنائية ، التى تطغى على حديث الصديق الخائن مع البطل بقصد خداعه وتعميته عن الموت المتربص به ، تنطلق الرصاصات واحدة اثر أخرى ، فى مشهد مأسوى تفصيلى متصاعد يستنزف شتى ضروب المشاعر عند المتلقين بتصويره مقتل البطل ، ولينتهى هذا الموقف المأساوى بلوم أدهم لنفسه ، بطريقة غير مباشرة ، على صيغة وصية موجهة لمتلق ما ، ومدعومة بالتجربة الفعلية واليقين الصادق : « لو بحت بالسر متلومشى حدا بعديك » • هنا ينتهى النص نهاية مغلقة لا تسمح بأية اضافات ذات بال ، فيتدخل الراوى ليلخص الموقف فى جملة قصيرة : « •••• صحبه وعداه غدروه » ، هاتفا للمرة الثانية ، وبمرارة : « **ومنين أجيب ناس لمعناة الكلام يتلوه** » •

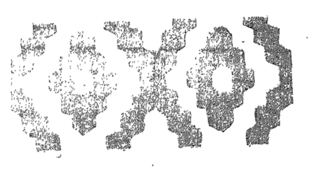
---

### الهوامش

(١) لمعناة : لمعنى •
(٤) لكين : لكن •
(٥) صحبه : صاحبه •
(٨) تلتطاشر : ثلاثة عشر •
(٩) تمنطاشر : ثمانية عشر •
(١٠) خبر : موت •
(١١) غويط ـ عميق • عمه : غطاه وشمله •
(١٢) يعيط : يبكى •
(١٤) اتقتل : قتل •
(١٥) ولا شرع : ولا قانون •
(١٦) طارى : ثارى •
(١٧) هايج : هائج • عدونى : احسبونى من الآن على الرجال •
(١٨) دلونى : أرشدونى ، فسخه : مزقه اربا •
(١٩) ملمومين : متجمعين •
(٢٤) الايد طوالى : أى قاهرة على أن تطول أكثر من المال الذى تملكه • واستعمال الفنان الشعبى لليد مفردة يعنى أن أهل البلد كانوا يدا واحدة فى هذا الأمر •
(٢٨) يسارعنى : يصارعنى •
(٣٢) ولا بالى : وليس على بالى شيئا مما فعلت •

(٣٣) مرات : امرأة ٠
(٣٤) ولا خالي : لست خاليا من الهم لما أصابني من ظلم ٠
(٤١) أزقيك : أسقيك ٠
(٤٢) سندس : نوع فاخر من الحرير ٠
(٤٣) للضهر : للظهر ٠
(٤٤) مكفهش : لم يكفه ٠
(٤٨) صبحان : سبحان ٠
(٤٩) والضهر : والظهر ٠ كالزانه : مثل الزان ، وهو نوع من الشجر المعروف بصلابة أخشابه ٠
(٥٠) انتنى : انثنى ـ انفرد : استقام ٠
(٥١) حيطانها : حوائطها ٠ حاشه : منعه ٠
(٥٥) غفر : خفراء ٠
(٥٦) واخطار : أى اخطار باستلامه للسلاح ٠
(٥٧) ولا خلاش : لم يبق على شىء منه ٠
(٥٨) مختار : باختياره ٠
(٥٩) ووعاها : ونصحها ٠
(٦٠) كان منكويوعاها : كل واحد منكم يعيها ٠
(٦١) يروح ببلاش ٠ يموت بلا مقابل ٠ بعت : أرسل ٠
(٦٤) وهاوعالك : سأنتبه لك فى هذه المرة ٠
(٦٥) أورطه : فرقة من العسكر ٠
(٦٦) بالميت : على أقل تقدير ٠
(٦٩) دول : هؤلاء ٠
(٧٠) ولى : هرب ٠
(٧١) بعت : أرسل ٠
(٧٤) صور : سور ٠
(٧٥) صبحان : سبحان ٠
(٧٦) مقور : مكشوف الصدر قليلا ٠
(٧٨) بتدوروا على ايه : عن أى شىء تبحثون ٠
(٨٠) منين : من أين ٠

(٨٢) يقلعو لى : يخلعوا لى ٠
(٨٣) البندر : البلد الكبير ( المركز ) ، وأيضا يطلق على قسم الشرطة ٠
(٩٠) عيالى : العيال كل ما يعولهم الرجل ٠
(٩١) ما يوقعش : لا يوقع به ٠
(٩٦) أومباشى : رتبة تعلو رتبة العسكرى مباشرة ٠
(٩٩) العشا : طعام العشاء ٠
(١٠١) محدس : من الحدس ٠ مشلحق : لن الحق ٠ العشا : وقت أذان العشاء ٠
(١٠٥) والبندقة بنشان : والبندقية مزودة بآلة للتنشين ٠
(١٠٦) نيشان : نوط أو وسام ٠
(١٠٧) وحشاه : وقطعته جذا ٠
(١٠٨) وحشاه : وأمعاؤه ٠
(١٠٩) لندال : الأنذال ٠ وتعزه : تجعله عزيزا ٠
(١١٣) بزه : ثديه ٠
(١١٣) طرح وشيشان : من أغطية الرأس والوجه عند المرأة ٠
(١١٥) لميت : جمعت ٠
(١١٦) ضلام : ظلام ٠
(١١٩) ولافهمتيش : لم تفهمى ٠
(١٢١) بعديك ـ بعدك ٠
(١٢٢) بعديك : مبعدك ٠
(١٢٣) حلك : مكانك ٠ بعديك : بعدك وغربتك ٠
(١٢٤) اداه : أعطاه أو أدى اليه ٠
(١٢٥) ويروح لصـــاحبه السر : أى تعود الروح الى خالقها ٠
(١٢٧) متلومشى حدا : لا تلوم أحدا ٠
(١٢٨) آدى : هذا هو ٠ صحبه وعداه : صاحبه وأعداؤه ٠
(١٢٩) ومنين : ومن أين ٠ أجيب : أجىء ب ٠



# رقي الفن [illegible] الفن البدائي

تأليف : ليونارد آدم

ترجمة : صفاء خميس شحاته

**يقال أن عدم استخدام بعض الحيل الجمالية مثل المنظور تجعل حتى أرقى الفنون البدائية مستوى تبدو اما غريبة وغير مألوفة لنا ، أو على قدر من الرتابة ٠ وان انطبق هذا على بعض الفنون البدائية، فالأمر ليس كذلك بالنسبة لها جميعا ٠ فالأفضل أن نتجنب التعميمات اذا ما تعلق الأمر بأنماط متنوعة ومختلفة تماما من الفنون ٠**

وبالمثل لا يمكن أن يكون الابتعاد أو التحول عن الواقع فى الفن صفة مميزة للفن البدائى فقط لأننا نجد هذا الاتجاه فى فنون الحضارات المتقدمة أيضا ٠ وعدم استخدام المنظور يخلق هذا الاتجاه والذى نجده فى الفن المصرى القديم والبيزنطى والقوطى ، وهو واضح أيضا فى النسب العشوائية والغير مدروسة للأطراف فى التماثيل الاغريقية وفى أعمال الفنان الايطالى بوتيشيلى Botticelli [ نحات ومصور ايطالى عاش فى الفترة ما بين ( ١٤٤٤ – ١٥١٠ ) ] ٠ ومن ناحية أخرى فقد وجدت فى فنون الحقبة الثانية من العصر الحجرى القديم وفى فنون قبائل البوشمان بجنوب أفريقيا محاولات متميزة للتقصير فى الخطوط بهدف ابراز الصورة للعين ، الى جانب تداخل الألوان، واستخدام المنظور الطولى أو الخطى وكذلك التظليل فى الألوان ٠ ( شكل ١ ) ٠

ومع هذا نجد أن بعض الفنون البدائية قد حققت أعلى مستوى من حيث التصوير الواقعى فنجد مثلا فنون البوشمان التصويرية ورسوماتهم صدى كبيرا لدينا وتروق لنا حيث لا نجد صعوبة فى فهمها ، وهذا النوع من الفن التخطيطى يذكرنا بفنون اليوم من حيث البساطة والوضوح وعدم التعقيد ، وبالتالى فنحن ننظر الى هذه الأعمال على أنها بسيطة و « بدائية » ، ولكن بشىء من التقدير والاحساس بقيمتها



شكل ( ١ )

Leonahrd Adam, Primitive Art, Pelican Books, 2/6, pp. 36-44.

الجمالية ، وليس من المفروض أن نتناول هذه الأعمال بأى من الرؤى الجديدة أو الغير معتادة فى الفن لأن الفنان البدائى فى النهـاية ـ مثله فى ذلك مثـل الفنان الأوربى ـ يستلهم أعماله من الحياة ٠

رغم أن نسبة كبيرة من الفن البدائى كانت نتاج الذاكرة ، وأن أشكال الآلهـة والشياطين والمخلوقات الخيالية هى نتاجات خيال الفنان ـ مع بعض التفاصيل التى من الممكن أن تكون قد نقلت من أشكال حقيقية ـ رغم هذا نجد أعمالا فنيـة لا حصر لها وخاصـة الأعمال النحتيـة الموجودة فى أفريقيـا وأمريكا وبحـار الجنوب ( محيطات نصف الكرة الأرضية الجنوبى ) ـ تتسم بالواقعية وذات شخصية مميزة الى حد نتيقن معه أن فنانيها قد لجأوا الى الطبيعة بالفعل عند ابتكارها ٠ وفوق كل هذا لابـد أن نحاتى المكسيك القديمـة وبيرو والذين كانوا بالطبـع بعيدين عن البدائية فعلا وتعد أعمالهم تحفا فى فن التصوير ـ لابد أنهم كانوا يلجأون مباشرة الى الطبيعة ٠

وفى أفريقيا لاشك أن تلك التماثيل البرونزية الموجـودة بمدينـة ايف Ife بغرب نيجيريا وهى عبارة عن رؤوس متوجة قد نقلت بالفعل من نماذج حقيقيـة وموجودة فى الحياة رغم أن هذا المستوى الرفيـع وغيـر العادى فى النحت ربما يكون نتيجة لتأثير أجنبى على هذه المنطقة ٠

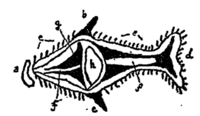
ان اصطلاحـات الفـن « الواقـعى » ، أو « الطبيعى » عادة ما تطلق على عمل منقول عن الطبيعة ، ونعده على هذا الأساس عملا صادقا أو واقعيا ٠

ولكن على الرغم من وضوح معنى « الواقعية » أو « الطبيعية » بشكل كبير فى فـن النحت ، الا أن هذا المعنى يصبح مبهما اذا ما طبقناه على الفنون التصويرية ٠ فاذا ما تكلمنـا عن لوحة « واقعية » ، فاننا نعنى أنها حقيقية أو صادقة بالنسبـة لانطباعنـا البصرى عن الموضوع الذى تصوره اذا ما تأملناه فى لحظة معينة ومن زاوية معينة ٠

ولكن معنى « الواقعية » ، أو « الطبيعية » يختلف عندمـا يصور الفنـان كل التفاصيـل الموجودة فى الواقع ٠ وليست فقط التى يراها ، بل تلك التى يعرف أنها موجودة أيضا ٠

و « واقعيـة » معظم الفنون البدائية من هذه النوعية ، ولكننا نعتبر أى انحراف عن الانطباع البصرى الذى تعودناه نوعـا من التواضـع فى المستوى الفنى ، ونميل الى تصنيف هذا النوع من الواقعيـة ـ بشىء من التساهـل ـ على أنه بدائى ٠

وربما أمكننا أن نطلق على هذا النوع «**الواقعية الفكرية أو العقلية**» "intellectual realism" كنقيض « للواقعيـة البصرية » الخالصـة ٠ ويبـلغ هذا النوع من الواقعيـة أقصى درجـات **تطوره فى رسومات « أشعة اكس » فى استراليا** وميلانيزيـا والمناطـق الساحلية فى كولومبيـا البريطانية ، وجنوب ألاسكا ٠ ( أشكال ٢ ، ٣ ، ٤ ) ٠




( أ ) رسم بالرصاص يمثل سمكة من نيوايرلندا :

A : **رأس** B : **زعنفة الظهر**
C : **زعنفة بطنية** D : **زعنفة الذيل**
E : **الحراشيف** ٠ F : **العمود الفقرى والعظام** ٠
H : **الأمعاء** ٠ G : **لحم يصلح للطعام**

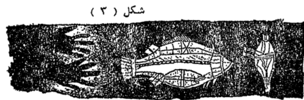


( ب ) رسم بالرصاص يمثل حوتا أبيض ٠



( ج ) جزء من تصوير جدارى يمثل ذئبا يلتهم انسان ٠
شكل ( ٢ ) أ ، ب ، ج

شكل ( ٣ )

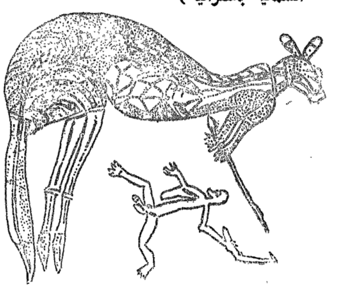


**نموذج من رسـومات « أشعة اكس » يمثل أوزة قزمة على اليمـين من الصورة ثم سمـكة البرمودا ٠**

**على اليســار : كفان مرسـومان بطريقة الاستنسل ٠**

**والتصميم ككل منفذ على لحاء الشجر ٠**

**رســم على لحاء الشجر يمثل أحد المواطنين الاستراليين من قبيلة الكاكادو Kakadu وهو يصوب حربتـه نحو الكنغـر ( المقاطعـة الشمالية باستراليا ) ٠**



نجد الفنان فى هذه النماذج يصور كل أجزاء الجسممتضمنة العمود الفقرى والضلوعوالأعضاء الداخلية حيث يعتبر هذه العناصر بنفس أهمية الملامـح الخارجيـة المميزة للانسـان ٠ وكثيرا ما يكون هذا الأسلوب اهتماما نفعيا من جانب الفنـان ببعض التفاصيـل ، أكثر منه تنـاولا جماليـا للموضوع ٠ فمثلا نجد فى شكل ٢ النموذج الأول نوعا من التأكيد على لحم السمكة فى تصوير الفنـان لها ، حيث يراه صالحـا للطعام ٠

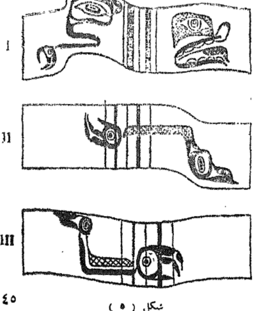
وفىشمال غـرب أمريكا توجـد رسومـات جدارية أثرية تصور الحيتان القاتلة وحيوانات اخرى وأساطير خرافيـة ورجال ـ يتم التمييز بينها جميعا عن طريق الفقاريـات أو الضلوع التى تتضمنها ٠

ويمثل هذا الأسلوب من التصوير ـ باظهاره المفاصل فى الأشكال المصورة ـ نموذجا للفـن التصويرى فى شمال غرب أمريكا ٠

وينحصر وجود هذا الأسلوب البصرى الغريب على بعض المناطق فى المحيط الهادىء ، ويفترض أن يكون مؤشرا لوجود تـأثير غـربى على هذه المناطق منذ زمن بعيد ٠

ولا يمـكن أن نـدعى أن هذه النوعيـة من « الواقعية الفكرية » ساذجة أو بسيطة ، فهى فى الحقيقة بدائية رفيعة المستوى ٠

والتأكيد على بعض الملامح فى الشىء المصور غالبا ما يصرف النظر عن ملامح أخرى ، فنبتعد بهذا تدريجيا عن التصوير الواقعى وينتهى الأمر باستبداله بالرمزية حيث تكفى بعض السمات المميزة للموضـوع المصور لتوصيـل الفـكرة المقصودة منه ، أو **وربما يوضـع هذا التصوير ( الواقعى ) فى قالب أو أسلوب خاص يتحول به الى مجرد اشارات أو رموز تقليدية** ، حتى أننا نجـد هذا الأسلوب فى مرحلة متطورة له قـد جعل من مخلب وجناح رمزا للغراب الأســود ( شكل ٥ ) ٠




شكل ( ٥ )

**(I) تصميم لدب البحر : يمثل الجزء الأيسر من التصميم المفصل الخلفى للدب مع أحد مخالبه وقد استخدمت العين كزخرفة تشير الى هذين المفصلين وتشير الزعنفة على اليمين من الجزء الأيسر الى أن هذا تصوير لحيوان بحرى •**

**(II) تصميم للغراب الأسود : ويمثله مخلب فى اليسار وجناح فى اليمين وتقوم الزخارف التى تأخذ شكل العين مقام المفاصل فى الغراب •**

**(III) غراب أسود آخر : نرى من اليسار جناحا ومن اليمين مخلبا وتمثل الزخرفة التى تربط بين الاثنين الجسم والريش •**

ولكننا هنا نكون قد ابتعدنا بالفعل عن مجال الفن « الواقعى » وبدأنا نتعامل مع الرمز التجريدى ، أو التقليدى •

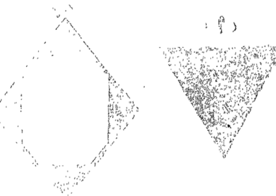
وقد تنوعت الرسومات الهندسية والنقوشات فى المنسوجات والسلال الى حد كبير على الرغم من تكرار وجود بعض هذه الأشكال ـ مثل الشرائط المتعرجة ، والمثلثات ، والنقوشات الشبكية Frets وأشكال مختلفة من الزخارف التى تأخذ شكل الصليب ـ تنوعت بين شعوب تختلف تماما عن بعضها البعض • وتعد هذه الأشكال فى الواقع أشكالا عالمية لا تشير بالضرورة الى أية علاقة تاريخية بين الفنون التى تظهر فيها • فنحن نجد مثلا نموذجا لأربعة مربعات متداخلة بطريقة النسيج الشبكى Four-Square Frets فى اليونان القديمة والصين ، وكذلك عند هنود أمريكا الجنوبية وشعوب ميلانيزيا وشعوب البانتو فى جنوب أفريقيا ، وشعوب أفريقية أخرى • ومع هذا فان ادماج الفنان للأشكال الزخرفية التى يستخدمها بشكل معين ـ مهما كانت الوحدات الفردية فى هذه الأشكال مشتركة بين شعوب أخرى ـ من شأنه أن يخلق أسلوبا خاصا يضفى لونا محليا على الشىء المزخرف ويجعل من الممكن أن تنسبه الى شعب بعينه ، بل فى الأغلب الى فترة تاريخية بعينها •

ولهذا الأمر أهمية خاصة فى دراسة الفن بشكل عام وليس الفن البدائى فقط •

**ومن المفترض فى كثير من الأحوال أن الأشكال الزخرفية ترمز الى الأشياء المادية التى تأخذ هى أسماءها مثل الحيوانات أو النباتات وغيرها •**

والعلاقة بين الشكل ومعناه الرمزى تأخذ اتجاهين : فتكون اما تبسيطا متعمدا للرسم المنقول من الطبيعة representative design كما فى شمال غرب أمريكا ، أو أن تكون هذه العلاقة معكوسة حيث يلاحظ الفنان التشابهات العرضية بين الشكل الهندسى وترجمته فى الواقع أو ( الواقع الذى يوجد عليه ) •

ومن بين التصميمات الزخرفية للقبائل الهندية فى أعالى نهر الزينجو Xingu فى ماتوجروسو Mutto Grosso فى وسط البرازيل يشيع شكلان فريدان : ( شكل ٦ ) •




شكل ( ٦ )

**من التصميمات الزخرفية الشائعة فى وسط البرازيل •**

ويمثل الشكل الأول مثلثا بسيطا أسود متساوى الأضلاع ويطلق على هذا الشكل uluri ويمثل الشكل الثانى متوازى أضلاع تحتوى كل من زواياه الأربع على مثلث صغير ، ونطلق على هذا الشكل mereshu وهو اسم لسمكة مربعة الشكل تقريبا مثل سمكة البلايس Plaice ، وتمثل الأربعة مثلثات فى الزوايا : الرأس ، وزعنفة الظهر ، وزعنفة الذيل، وزعنفة البطن •

ويطلق اسم Uluri نفسه على الرداء الأوحد لنساء هذه القبيلة والذى يعتبر فى واقع الأمر وقاية صحية من الحشرات أكثر منه رداء ،

وهو عبارة عن قطعة من زعف النخل تطوى على هيئة مثلث متساوى الأضلاع وتنتهى بشريط يستخدم كغطاء للجزء الأسفل من الجسم، ويوصل برباط يستخدم كحزام .

وقد أوضح **البروفيسور ماكس شميدت** Max Schmidt ( من المتحف الاثنوجرافى ببرلين ) ان هذين الشكلين (Uluri Mereshu) يظهران بشكل عرضى فى أعمال السلال المضفرة والتى تعد الحرفة الرئيسية بين قبائل الزينجو وتظهر بشكل خاص فى استخدام شرائط من زعف النخل بألوان فاتحة وقاتمة تتقاطع مع بعضها فى تشكيلات متنوعة . ويتضح بهذا أن تلك الأشكال قد أخذت هذه الأسماء بعد أن ظهرت العلاقة بينها وبين الأشكال التى تشبهها فى الواقع . وبهذه الطريقة غالبا ما أدى أسلوب الحرفيين الخاص الى تطوير الأشكال الرمزية وبعض الأساليب الزخرفية .

ويمكن أن تستدعى التشابهات بين التصميم وشبيهه فى الواقع ، - والتى تظهر بشكل عرضى أثناء العمل - بعض الترابطات لدى الفنان ذى الحس المرهف فتحفزه اما لأن يأخذ هذا الشىء الموجود فى الطبيعة ببساطة كنموذج يقوم بتصويره بالحالة التى أوجدته الطبيعة عليها ، أو أن يتناوله بشىء من التطوير والاضافة فيصبح بهذا أكثر تكاملا واقترابا من شىء يوجد بالفعل فى الطبيعة .

ويقال أنه ربما كانت أشكال الطبيعة الغريبة - مثل أشكال الحجارة الفريدة فى تكوينها ، أو نتوءات الجبال - قد ألهمت فنانى العصر الحجرى الأوائل . وقد رأيت لدى أحد جامعى الأشياء الأثرية فى لندن حجرا على هيئة رأس ثور ، طوله حوالى ٢½ بوصة وقد رأى أنها نموذج للنحت البدائى ، وقد كان هذا الحجر بالفعل يشبه الى حد كبير رأس الثور ، ولكن بشىء من امعان النظر وجدتها مجرد تشكيل من فعل الطبيعة ولم يكن هذا التشابه الا عرضيا صرفا .

ويؤثر شكل ولون الخامة المستخدمة فى النحت على الهام الفنان ، ولنأخذ مثلا على ذلك من حضارة رفيعة المستوى مثل الحضارة الصينية والتى لها ذوق خاص فى استخدام الحجارة الجامدة ذات الألوان المختلفة مثل ( اليشب والعقيق ، والعقيق الأبيض، والمرو الوردى اللون ، وغيرها) . فغالبا مايأخذون الحجر بالشكل الذى يوجد عليه فى الطبيعة وبنفس لونه ويحولونه بأسلوب غاية فى المهارة الى أوان وأشكال نحتية .

فاذا ما ظهر مثلا عرق أحمر اللون بداخل قطعة من حجر اليشب الأبيض ، يقوم النحات بعمل آنية بيضاء يطوقها هذا العرق الأحمر فيتحول بهذا الى غصن من أغصان الكريز ، وبالمثل يمكن أن يستلهم الفنان من خلال عرق آخر أخضر اللون تصويرا لضفدع أو سحلية .

ومن الأفضل أن نتجنب وضع القواعد العامة اذا ما تعلق الأمر بالتأثيرات التى توحيها الأشكال التقنية . فنحن نجد مثلا عند هنود جيانا Guiana فى شمال شرق أمريكا الجنوبية نفس النمط من أعمال السلال المضفرة الذى نجده فى أجزاء أخرى من أمريكا الجنوبية ، ولكننا هنا نجد أن الشرائط ذات الألوان القاتمة والفاتحة قد نظمت بشكل مدروس ومقصود لكى تصور فى النهاية أشكالا لحيوانات ( عادة ما تكون النمور الأمريكية الاستوائية والثعابين ) ، وبهذا لم يعد الأمر مجرد مسألة التأثيرات التى تظهرها التقنيات المختلفة بمحض الصدفة والتفسيرات التى تتبع هذه التأثيرات .

« والاحساس بالقيمة الفنية للزخرفة لا يقتصر على الانسان فقط حيث نجد العديد من الطيور التى تزين أعشاشها بأشياء براقة مثل الأصداف والورق والعظام التى تحولت الى اللون الأبيض بفعل الشمس والملاعق الفضية وبعض العناصر الأخرى الغير مطلوبة فى عملية بناء العش . **ولا يعد توظيف الزخرفة أو تصنيفها على أنها أحد الفنون الجميلة نتاجا لأية عملية عقلية** (1) . وبالمثل ربما يكون الانسان قد تأثر فى مرحلة مبكرة وغير متقدمة فى حضارته بجمال الطبيعة بالحالة التى وجد عليها قبل أن يبدأ فى

---

John Collier, A primer of Art, London, 1822, p. 2.

انتاج أشكال فنية خاصة به هو ، أو قبل أن يقلد الخطوط والأشكال التى يراها فى البيئة الطبيعية المحيطة به ، وهناك تقدير واضح من جانب بعض الشعوب البدائيـة اليوم لعنـاصر الطبيعة الجميلة ، فنجد مثلا بعض القبائل فى ميلانيزيا تحاول تصوير ظواهر طبيعيـة مثـل قوس قزح ولمعان البحر فى فنونهـا الزخرفيـة ولا يتم هذا من خلال أسلوب واقعى وانما من خلال زخارف رمزية ٠

ولكى يكتمل تقييمنـا للعمـل الفنى لابد أن نراه فى اطار البيئـة التى خلق ليرى فيهـا ٠ وينطبق هذا بشكل خـاص على الفـن البدائى بسبب خلفيته الثقافية المميزة والغريبة ، فنحن لا نتوقع مثلا أن يكون تأثير تمثال أقيم لأحـد الأفارقة القدماء أو لأحد الآلهة والذى خلق فى ظروف اضاءة معينة خاصة بالبيئة الأفريقيـة وصمم بحيث يرى دائما من خلال عتامة الضريح أو المعبد الذى وضع فيه ــ لانتوقع أن يظل هذا التأثير هو نفسه اذا ما نقلنـا التمثـال من بين العناصر المحيطة به فى الأصـل ووضـعناه فى اطار زجاجى فى حجرة أوربيـة مثـلا لأن هذا سوف يخلق تأثيرات أخرى مختلفة من خـلال الضـوء والظـلال ــ ربما كانت على نفس القدر من جاذبية الوضع الموجود عليه أصلا ــ ولكنها فى النهاية تأثيرات مصطنعة ونجدها تضيف الى التمثال لمحة أجنبية أو غربية عنه ٠


مجلة الفنـون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور
عـــن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ــ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل ( رملة بولاق ) القاهرة

# ○ اكتشاف مخطوطة جديدة لجريم بعد رحيله بـ ١٥٠ سنة !!

## المخطوطة عبارة عن رسالة بعث بها إلى فتاة صغيرة وتوارثت الأسرة القصة !! ○

عبد التواب يوسف

**فى ٢٨ سبتمبر سنة ١٩٨٣ نشرت صحيفة النيويورك تيمز فى الصفحة الأولى خبرا يقول أنه قد تم اكتشاف قصة جديدة لولهلم جريم بعد ١٥٠ سنة ظلت خلالها غير معروفة ٠٠ والآن تضاف إلى هانزل وجريتل / سنوهويت / وقصص جريم المشهورة هذه القصة القديمة الجديدة ٠ وقد ظهرت هذه القصة بعد ذلك بخمس سنوات ٠٠ وبدأت تترجم الى كل لغات العالم ، ما عدا العربية التى نقدمها فيها اليوم لأول مرة ٠**

**القصة عنوانها « عزيزتى ميلى » وقد وجدت ضمن رسالة بعثها جريم الى فتاة صغيرة عام ١٨١٦ ، وظلت الرسالة ضمن ممتلكات الأسرة تتوارثها لمدة تزيد على القرن ونصف القرن ٠٠ ترجمها الى الانجليزية رالف مانهيم وصدرت فى عدة طبعات متوالية ، أولها عام ١٩٨٨ ، وآخرها فى عام ١٩٩١ ٠**

**عزيزتى ميلى**

أنا متأكد من أنك سرت فى الغابة ، والمروج الخضراء ، ومررت بزهور : من بينها الحمراء والزرقاء والبيضاء كالثلج ، ولابد أنك تطلعت اليها أثناء سيرك ، حتى بعد أن عبرتها ٠٠ ولاشك أنها مضت بعيدا فى هدوء مع موجات الزمان المتوالية بعد أن وقفت طيلة الليل والنهار، تتوالى عليها أشعة الشمس وأضواء القمر والنجوم ٠٠ وبعد أيام ثلاثة من الوقوف ، تمضى زهرة لتحل محلها واحدة أخرى ، وقد جاءتنا فتاة صغيرة مثلك ، جاءت من مكان بعيد بعيد ، لتقطف زهرة تلقى بها فى مجرى ماء كانت فيه زهرة أخرى ، وقبلت كل منهما الأخرى ، ومضت كل فى اتجاه ، الى أن غاصتا فى الأعماق ٠٠ ولاشك أنك رأيت كذلك طائرا ، يحلق فوق الجبل فى المساء ، لعلك ظننت أنه فى طريقه الى فراشه لينام ، لا لا ٠٠ أبدا ، كان هناك طائر آخر قادم من فوق جبال أخرى ، وعندما يحل الظلام بهذه الدنيا ، يلتقى الطائران مع آخر شعاع من أشعة الشمس ، وقد انعكست على أجنحتهما ، فلمع ريشهما وتألق ، وعندما طارا جنبا الى جنب ، هنا وهناك ، تبادلا معا حديثا شيقا جميلا ، وقالا لبعضهما أشياء كثيرة ، لا نستطيع نحن الذين نعيش على الأرض أن نسمعها ٠٠ أنت رأيت الجداول والزهور والطيور تأتى وتروح ، ولم يلحظها الناس ٠٠ ان الجبال العظيمة والأنهار ، والغابات والمدن والقرى ترقد فى أماكنها لا تتحرك ، والبشر لا يطيرون ٠٠

قلوب البشر تنتقل بعضها الى بعض ، مجتازة كل ما يقف فى طريقها ، وهكذا مضى قلبى اليك ، على الرغم من أن عينى لم ترك حتى الآن ، الا أنها تحبك ، وتظن أنها جالسة الى جوارك ، متطلعة الى قائلة « احك لى حكاية » ٠٠ وترد قائلة :

— نعم ، ياعزيزتى ميلى ، استمعى الى ٠٠

**ـ ١ ـ**

يحكى أنه كانت هناك أرملة تعيش فى أطراف قرية ، وكان كل ما تملكه من الدنيا بيتا صغيرا وحديقة تحيط به ٠٠ لقد ودع أطفالها الحياة ، فيما عدا طفلة صغيرة واحدة ، كانت تحبها من كل قلبها ٠٠ كانت عزيزة عليها هذه الصغيرة المطيعة ، التى تؤدى صلواتها فى موعدها ، قبل أن تنام ، وعندما تستيقظ فى الصباح ٠٠ وكانت

كل أعمالها طيبة ، وعندما تزرع فى حديقتهــا الصغيرة بعضا من زهور البنفسج سرعان ما تنمو . وعندما يتهدد الصغيرة خطر ما فان هناك عناية ترعاها وتحميها ، وتظن أمها دائما أن هناك ملاكا حارسا يسير معها أينما ذهبت ، وان كان أحدا لم يره .

ـ ٢ ـ

ولكن دوام الحال من المحال ، وما كان يمكن أن تظل حياة هذه الفتاة سعيدة للأبد ، اذ أن حربا طاحنة قامت فى البلاد ، من أقصاها الى أقصاها ، وذات يوم لطيف كانت الفتاة تجلس الى أمها خارج المنزل عندما انعقدت فى السماء سحابة سوداء ضخمة من الدخان على مسافــة بعيدة ، وبعد قليل دوت طلقات المدافع العالية ، وارتفعت الصرخات هنا وهناك من كل جهــة : يا الهى ! ، وصرخت الأم :

ـ يالها من عاصفة رهيبة ، هذه القادمة علينا ، كيف سأستطيع يا ابنتى العزيزة انقاذك من الرجال الأوغاد ؟

ـ ٣ ـ

ورأت ، بسبب خوفهــا الفظيــع ، أن تبعث الفتاة الى الغابة ، حيث لا يستطيع الأعــداء أن يتعقبوها ، ووضعت فى جيب الصغيرة قطعة من الكعك ، وقالت لها ..

ـ هيا .. هيا يا ابنتى ، سوف آخذك الى الغابة ، وأمضى فيها الى أن تشعرى بالأمان والاطمئنان . ابقى هناك ثلاثة أيــام ثم عودى الى البيت . ولتشملك رعايــة الله ، ولسوف يدلك على طريق السلامة ..

وأخذت الفتاة من يدها الى أطراف الغابــة ، وقبلتها ، ثم تركتها لكى تمضى .

ـ ٤ ـ

ونستطيع أن نتصور حال الفتاة بعد أن صارت وحيدة .. لقد مضت الى قلب الغابة ، وسارت الى أعماقها ، والريح تهب بعنف وقوة على قمم أشجار الصنوبر ، وعندما يتعلق ثوبها بالأشواك كانت تخاف وتنزعج ، اذ كانت تظن أن الوحوش قد أمسكت بها بين فكيها ، ومن الممكن أن تعمل فيها أسنانها . وكان نقارو الخشب والغربان والحدأة والصقور تصرخ بأصوات عالية مدوية ، كما أن أحجار الطريق راحت تجــرح أقدامهــا الصغيرة الرقيقة .. وكانت أثناء ذلك ترتعد خوفا ورعبا ، ولكنها مضت فى طريقها ، وكلما أوغلت فى السير ازداد قلبها خفقانا وثقلا ، خاصة وقد انعقدت السحب فى السماء ، حتى اختفت منها أية بقعة زرقاء ، وزمجــرت الرياح بين أغصان الشجر ، وأخيرا كبر الخوف فى داخلها الى درجة جعلها لا تستطيــع أن تنقــل خطواتهــا ، لذلك اضطرت للجلوس وهى تقول لنفسها :

ـ ياربى ، ساعد فتاتك على أن تمضى ..

ـ ٥ ـ

وبعد قليل أحست أنها أفضل حــالا ، وأنها استعادت نفسها .. وبدأ المطر يسقط ، فقالت الفتاة :

ـ ها هما : السماء وقلبى ، يبكيان معا .

وجلست الى أن انقطع نزول المطر ، وعندما وقفت وتطلعت الى السماء ، رأت قطعا متناثرة من السحاب ، وقد انعكست عليها أشعة الشمس ، وقالت لنفسها ..

ـ السماء تطعم شياهها بالورود ، لماذا تنسانى ؟!

لذلك قامت من جديد ، وقد هدأت قليلا ، واستكان ذهنها ، ولربما كان ملكها الحارس هو الذى قادها عبر التلال ، بعيدا عن الأحراش ، والا فكيف كان لهــا أن تخوضــها وتخرج منها سليمة ؟ .. ربما يكون هذا الملك الحارس قد بعث بيمامــة صغيرة تطــير من فوق رأسها لكى ترشدها للطريق ..

ـ ٦ ـ

وعندما حل الليل وصلت الى سهل واسع ، خلا من الأحجار ذات السنون الحادة القاطعة ، ومن الأشواك المدببة ، كانت تكسوه حشائش

خضراء ، ترطب قدميها أثناء السير ٠٠ وقالت لنفسها ٠٠

ـ لاشك أن أبواب السماء سوف تفتح عما قريب ٠ وفجأة سقط نجم ، فيما يبدو ، الى الأرض ، وعندما اقتربت منه الفتاة ازداد لمعانا وبريقا ، ثم اذا به على البعد يتحول الى بيت صغير ، شعت الأضواء من نوافذه ٠

دقت على الباب ، وجاءها صوت من ورائه يقول :

ـ ادخلى ٠٠

ـ ٧ ـ

وعندما دخلت تلفتت حولها ، فرأت رجلا عجوزا يقول فى صوت رقيق ٠٠

ـ مساء الخير يا طفلتى العزيزة ٠٠ أهو أنت؟٠٠ كنت انتظرك منذ وقت بعيد !

كان للرجل لحية بيضاء طويلة تمتد الى قرب الأرض ، وكان ينظر اليها فى ود وحنان ٠٠

ـ اجلسى يا طفلتى العزيزة ٠٠ استريحى ، لابد انك متعبة ٠٠ اجلسى الى مقعدى الصغير ، بجانب المدفئة ٠٠

أطاعت وجلست ، وبعد قليل قال لها ٠٠

ـ لابد أنك جائعة وعطشانة ، سوف أعطيك ماءا عذبا لتشربين ٠٠ لكن ليس عندى من الطعام غير بعض ما ينمو فى الغابة ، وعليك أن تقومى بطهيه بنفسك ٠٠

أخذت الفتاة ما أعطاها الرجل ، نظفته جيدا ، وطبخته على النار ، وأضافت اليه بعضا من قطعة الكعك ، مما أعطاه طعما لذيذا ٠٠ وعندما تم طهى الطعام قال لها الرجل العجوز ٠٠

ـ انى جائع أعطنى مما أعطاك الله ٠٠

وأعطته الفتاة أكثر مما استبقت لنفسها ، لكنها بعد أن أكلت شعرت بالشبع ٠٠

ـ ٨ ـ

وعندما إنتهيا من تناول الطعام قال الرجل العجوز ٠٠

ـ لابد أنك بحاجة الآن الى النوم ، وليس عندى غير سرير واحد لك أن تنامى عليه ٠٠

ردت الفتاة : لا لا ٠٠ تكفينى بعض الأعشاب الجافة ، أستلقى عليها ٠٠ اذ أننى معتادة عليها !

لكن العجوز حملها بين ذراعيه وأودعها الفراش، ونامت قريرة العين ٠

وفى صباح اليوم التالى ، عندما فتحت عينيها، وجدت الرجل العجوز يجلس بجوار فراشها ، ورأت من خلال النافذة الشمس تغمز الدنيا بضيائها الرائع ٠٠ قال العجوز :

ـ يجب أن تنهضى الآن يافتاتى كى تمضى الى عملك ، عليك أن تجمعى لنا شيئا من الغابة ، لنأكله ٠٠

ـ ٩ ـ

مضت الفتاة سعيدة الى الخارج ، حيث استمعت الى طيور كثيرة تغرد وتغنى ، كان أجمل ما سمعته فى حياتها من قبل ، كما رأت زهورا تملأ المكان من حولها وكانت أروع ما شهدته عمرها ٠٠ ولعلك قد أدركت أن الله قد بعث بهذا الرجل العجوز ليعنى بالفتاة ، ويرعاها ٠٠

وفجأة ، بينما كانت تتجول فى الغابة ، تحت الأشجار ، التقت بفتاة أخرى أخذت بيدها ، وأرتها كيف تحفر مفتشة عن بطاطا مدفونة فى باطن الأرض ، وعندما أصبح لديهما ما يكفيهما ، داعبتها الفتاة الأخرى ، وقطفت بعض الزهور من أجلها ٠٠ كانت الفتاة عذبة الملامح طيبة التقاطيع، تبدو شبيهة بفتاتنا ٠٠ لعلها هى الملك الحارس، سمح له أخيرا بالظهور ٠٠

ومرة أخرى طهت الفتاة الطعام ووضعت قليلا من قطعة الكعك أعطته طعمه اللذيذ وشاركها الرجل العجوز فى الأكل ٠

ـ ١٠ ـ

ولم يختلف الأمر فى اليوم الثالث عما قبله ٠٠ عندما خرجت وجدت الفتاة الأخرى فى الغابة وقد لعبتا معا فى فرح وبهجة ٠٠ ومضت الساعات دون أن يشعرا بها ٠٠ وكانت السماء صافية ،

بلا سحاب يغطيها .. ومع اليوم الثالث كانت الفتاة قد استخدمت كل ما معها من الكعكة ، وشاطرها العجوز الطعام .. ثم قال :

ـ الآن ، حان الوقت يا عزيزتي لكي تعودي الى أمك العزيزة ..

قالت الفتاة : سأكون سعيدة بالعودة اليها ، لكن بي رغبة في أن أعود الى هنا مرة أخرى .. قدم لها العجوز برعم زهرة وهو يقول :

ـ لا تخافي ، عندما يتفتح هذا البرعم ، عن وردة جميلة ، لك أن ترجعي . كانت الفتاة الأخرى تنتظرها خارج البيت ، وأخذتها من يدها وهي تقول ..

ـ سأدلك على أقصر طريق ، لتكوني مع أمك في أقرب وقت ، غير أنك ستجدين بعض الصعوبة في الوصول اليها .

ـ ١١ ـ

ومضيا معا ، والفتاة تساعدها كلما احتاجت للمعونة ، لكنها بعد قليل شعرت بالتعب ، وقالت:

ـ ما أشدهما حاجتي الى شيء يرد على عافيتي ويقويني لكي أواصل السير !!

قطفت الفتاة الملائكية زهرة بيضاء ، تبدو كالفنجان ،وسكبت فيها بعض قطرات من شراب أحمر لذيذ ، ما أن شربته الفتاة حتى دب فيها النشاط .. وعندما تطلعت للزهرة البيضاء ، وجدتها مشربة بالحمرة ، وهي كذلك منذ ذلك الحين ..

ـ ١٢ ـ

وعند نهاية الغابة ودعت الحارسة الصغيرة ، فتاتنا ، وهي تشير الى القرية القريبة وقالت لها :

ـ هناك سوف تجدين أمك ، جالسة أمام الباب في انتظارك .. أمضي اليها .. ومنذ هذه اللحظة لن تستطيعي أن تريني ..

واختفت الحارسة ، ومضت فتاتنا للقرية لتجدها غريبة عليها ، كأنما لم يسبق لها أن رأتها من قبل .. كانت هناك بيوت تعرفها ، وأخرى ما عرفتها قط .. وبدت الأشجار مختلفة، ولم يكن هناك من أثر لدمار قام به العدو .. بل كان هناك هدوء وسلام سائدين في جنبات المكان .. النسمات تحرك أعواد النباتات،وسنابل القمح تتماوج مع الهواء ، وقد اخضر العشب ، وثقلت الأشجار بالثمار .. ولم تجد صعوبة كبيرة في التعرف على البيت الذي تقيم فيه أمها العجوز ، التي كانت تجلس أمام الباب تتطلع الى آخر شعاع من الشمس يغرب عن الدنيا .

ـ ١٣ ـ

وعندما رفعت المرأة العجوز رأسها ، ولمحت فتاتنا حتى صاحت :

ـ لقد حقق الله لي آخر أمنياتي يا ابنتي العزيزة .. أن أراك مرة أخرى قبل أن أرحل عن الدنيا ..

وقبلت الفتاة وضمتها الى صدرها في حنو كبير .. وعرفت منها الفتاة أنها قد قضت في الغابة ثلاثين عاما ، وهي التي كانت تظن أنها لم تبق فيها غير ثلاثة أيام فقط ، وقد انتهت عذابات أمها ازاء ما سببته لها الحرب ، وها هي مضت وانقضت بأهوالها وفظائعها .. وقد ظنت العجوز أن ابنتها قد التهمتها الوحوش منذ وقت طويل ، ومع ذلك ظلت تأمل في نجاتها وتتمنى لو أنها لقيتها قبل أن تترك الدنيا ..

ـ ١٤ ـ

.. ها هي فتاتها أمامها ، في نفس ثوبها القديم ، الذي كانت ترتديه قبل ثلاثين عاما .. وفي المساء كانتا تجلسان معا ، في هدوء ، وقد غمرتهما السعادة .. ثم ذهبا الى الفراش ..

ومع الصباح، عثر عليهما الجيران في سريرهما، لقد نامتا سعيدتين ، بينهما الوردة التي أهداها لها الرجل العجوز في الغابة ، واستمرا معا في النوم .. للأبد !

**هذه هي القصة التي ظلت مختفية عن الأنظار ما يزيد على مائة وخمسين سنة .. واحدة من الحكايات الشعبية التي كان يجمعها ولهلم جريم ـ وشقيقه ـ وسجلاها في كتبهما الشهيرة ، والتي ترجمت الى كل لغات العالم ...**






## نصــوص من الموال

**جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت**

يا ضارب العود ماعدش العود يطربنى (١)
بعد الحبايب مالاقى حظ يطربنى
واذا نمت ساعه يجينى الحلم يطربنى (٢)
جبت القديم ع الجديد وعملتهم شيله (٣)
وجيت أحمل لقيت الجسم ما اتحمل
أقيم بعينى ألاقى أصحابى كتير شيله (٤)
والحمل وقع مال مالقيت حد يتحمل
لما اليمين قصرت ايش تعمل الشيله (٥)
واللى جرالى من الأندال بتحمل
صبحت حيران من جور الزمان مابنام
خلى طلب لى طلب وانا ع الطلب مابنام
زى ما قال المعلم على الأصيل ماينام
وحلفت ما أنام الا أن حظى ظاربنى

★ ★

ليه يا غزالة البرارى تعشقى ديب ليه
وتخلى ورد الجناين يقطفو ديب ليه

---

(١) ماعدش : لم يعد . يطربنى : من الطرب .
(٢) يطربنى : يجعلنى مضطربا .
(٣) جيت : جئت ب . شيله : حمل .
(٤) شيله : أصلها فى العامية « شله » ، أى جماعة .
(٥) الشيله : أصلها « الشوله » ، أى : اليد اليسرى .

وبتقلعى عقد الدهب وبتلبسى الدوبليه (٦)
قوليلى ايه السبب كان وعد ولا نصيب (٧)
قالت صادونى العوازل ف الشبك يا نصيب (٨)
الدى فى الودن خلى السحر غالبكى (٩)
قالت آنا كنت فى حمى سبع ليه وسط الرجال نصيب
كان يعزه بأحسن شيء غالبكى (١٠)
اسمع كلامى وترتيب الكلام ونظر
أنا قلت دى عين ف اولاد الملوك ونظر (١١)
زى ما قال المعلم هذا السؤال ونظر
القلب لو كان حجر والله حداه الدوبليه (١٢)

★ ★

وأنا أعمل ايه ف الصاحب اللى جه ف الطرق ولوانا (١٣)
وخان يا عم العيش وجه ف العشره ولوانا (١٤)
وباح بسرى حدا العزال ولوانا
خليك مع الله واسمع لى كلام ع الأصل
أنا حفظت ابن آدم لكن غلبنى ياعم الأصل (١٦)
متقعدش وسط الرجال وتحكى كتير بالأصل
عملك دليلك يا عمى وبيدل دوم ع الأصل
الله يخيب قليل الأصل ولوانا (١٧)

★ ★

يا قلبى ليه خدتنى للحب وبليتنى
وقطفت لونى كما العيان وبليتنى (١٨)
أنا كنت خالص ما يعرف شيء وبليتنى

---

(٦) الدوب : نوع ردىء من العقود ، والعهدة هنا على الراوى ، و « ليه » تساؤلية ، بمعنى : لماذا .
(٧) كان وعد ولا نصيب : أى هل ما حدث كان اتفاقا أم قضاء وقدرا .
(٨) صادونى العوازل .. الخ . أى : أوقع بى الحاسدون ، وربما كان الأمر قضاء وقدرا .
(٩) يقول المثل الشعبى : « الدى ف الودان أقوى من السحر » ، ومعنى الشطرة أن كثرة الحديث فى الموضوع كان كالسحر ، فغلبك على أمرك .
(١٠) كان يعزك .. الخ . كان يؤثرك بكل ما هو عزيز وغال فابكيه ما استطعت .
(١١) يعنى بهذه الشطرة أن ما حدث لم يكن اتفاقا ولا قضاء وقدرا ، وانما هو الحسد .
(١٢) المعنى هنا ملتبس . ويبدو أن الفنان قد عاد الى الفكرة الأولى فى النص ، لأن قلب الفتاة المقصودة لو لم يمل الى صاحبها ، لكان عندها من العقود غير الذهبية ما يغنيها عن عشقه .
(١٣) لوانا : تخلى عنا .
(١٤) لوانا : تلون وتغير .
(١٥) حدا : عند . العزال : الحاسدون .
(١٦) المعنى انه يعرف ابن آدم حق المعرفة ؛ لكن غلبه أصله فى تعامله مع الناس .
(١٧) ولوانا : ولو أنا ، يعنى نفسه .
(١٨) وقطفت لونى كما العيان : استعارة لطيفة ، والمعنى : ذهبت بنضرة وجهى فاصبحت كالمريض .

نار المحبه رعت قلبى بقيت ولهان
واللى بحبه انحجز عنى ولا بيبان (١٩)
فضلت طول الليل بنبكى وننوح
من كتر نوحى جيرانى اشتكوا منى
وقالوا دا قطع الزاد خالص نهار مع ليل
وجم أهلى بيبكوا ف ريح منى (٢٠)
وقالوا دا أجله انتهى فاضل مسافة الليل (٢١)
وحضرم لكفان ·· سالت الدموع منى (٢٢)
الا وحبيبى أتى عندى فى نص الليل
قعدته جنبى وبحكيله كلام أسرار
العين بتبكى والقلب بالاسرار
أنا بنظر في وجهه ألاقى كل شىء أسرار
يابو قلب جبار ماخدت الروح وبليتنى

★ ★

الناس لها بخت كامل وأنا ليه ربع بخت ومال
والربع راخر شرد منى من عشرة الأندال
البين عملنى جمل واندار عمل جمال (٢٣)
لوى خزامى على ايده وشيلنى تقيل لحمال (٢٤)
أنا قلت له ليه يابين ·· هو الحمل ده ينشال
قال لى امشى خطاوى خطاوى
وكل عقده لها يابنى عند الكريم حلال

ويروى أيضـــا :

أنا لو شكيت اللى بيه للجبـــل كان مال
البين عملنى جمل واندار عمل جمـــال

---

(١٩) ولا بيبان : لم يعد يظهر ·
(٢٠) ف ريح منى : بجوارى ·
(٢١) فاضل : باقى · والمعنى أنه لم يبق من أجله الا سواد الليل ·
(٢٢) حضرم لكفان : جهزوا الأكفان ، جمع كفن ·
(٢٣) البين : البعد والفراق · اندار : تحول
(٢٤) لحمال : الأحمال ·

لوى خزامى ف ايده وشيلنى تقيل لحمـــال
من الشرق للغرب لفيتها يمين وشـــمال
أنا من مدينه لبلد عديت بحور وجبال
ودست حافى القدم ع الشوك ودست رمال
وقرشت ملح الشقا وصبرت صبر جمال
وعملت يوم صهبجى وعملت يوم شيال
وخدمت عند العويل وخدمت عند العال (٢٥)
ولمـا طال بى المطال والحمل منى مال
سمعت طير ف السما نادى عليـه وقال
علشان يهون العسير وتعيش بكل كمال
فى غربتك يا غريب خلى الأدب رسمال(٢٦)

★★

يا خاين العشره معرفتك ماتلزمنيش(٢٧)
مشيك معايا عشـــان غايه ماتلزمنيش
وان خدت خيرى تشوف غيرى ماتلزمنيش(٢٨)
يحرم عليه الخسيس ما أعرفه طول ما أنا عايش
لو كان حياتى بايده يحلف ما أنا عايش
ياللى انته مابكتش على حالى وأنا عايش
وفر دموعك عـلى قبرى ما تلزمنيش

★ ★

عجبى عليك يا ابن آدم ياللى أصلك طين
ولك عمايل يا مايل تشبه الشـــياطين
والعبد والرب من ظلمك عليك ساخطين
عصيت الهك وتبعت الشيطان وغواك(٢٩)
زين لك الســـوء وذوقه حـــلى لهـــواك
يا جانى الورد خد بالك من الأشـــواك

---

(٢٥) العويل : الوضيع • العال : الأصيل •

(٢٦) رسمال : رأس مال ، أى : اجعل الأدب رأس مالك فى غربتك •

والمواويل المذكورة من رواية الراوى : يوسف ابراهيم حسن ـ أبيج كفر الزيات ـ غربية ـ عام ١٩٨٥ •

(٢٧) ماتلزمنيش : لا تلزمنى ولا حاجة لى بها •

(٢٨) ما تلزمنيش : لا تلازمنى ، بل تتجه الى غيرى •

(٢٩) تبعت : اتبعت •

أصل الزبيب من عنب بس العنب من طين

★ ★

يا مقسمين البخوت شوفوا بختى فين وهاتوه (٣٠)
مليت وعقلى شرد منى خلاص وهاتوه (٣١)
كل البخوت عندكو واشمعنى بختى يتوه
حظى ونصيبى كده ، وأنا هعمل ايه قوللى
مادام زمان العبر فيه الأصول بتوه (٣٢)

★★

ياللى انته غاوى الكلام وعامللى متعلم
هتعيش وناقصك علام لو كنت متعلم (٣٣)
غيرك درسها كتب وكأنه متعلم (٣٤)
يا ابنى الأدب أولا والعلم بعده كمال
زلة لسان تسقطك من عين كل أهل كمال
واعلم بان الرجال مابتتقلش بمال (٣٥)
لو كنت تقل الجبال ع الأرض ما تعلم (٣٦)

★ ★

كام مره يا نجم وانته تغيب عن عينى
لا أقعد ولا أرتاح ولا يهوى المنام عينى
أنا ما فارقت الحبايب الا غصب عن عينى
ياما طعمت الخسيس بيدى وصبعينى (٣٧)
ضيعت مالى عليه كله وصبعينى (٣٨)
عض الايدين اللى ما اتمدت له غير بالخير
واندار صابنى على خدى وصبعينى (٣٩)



---

(٣٠) هاتوه : اعطونى اياه ٠
(٣١) هاتوه : سوف أضل ٠
(٣٢) بتوه : أى تضيع أو تختلط ٠
(٣٣) متعلم : أصلها : ميت عالم ، أى : مائة عالم ٠
(٣٤) متعلم : لم يتعلم ٠
(٣٥) المعنى أن الرجال لا توزن بالمال لأنهم أثمن من ذلك ٠
(٣٦) ما تعلم : لا تترك أثرا أو علامة ٠
(٣٧) صبعينى : أصبعى ، مثنى أصبع ٠
(٣٨) صبعينى : صبا عينى ٠
(٣٩) صبعينى : أصاب عينى ٠

من قبل لوم العذول كان السلام بالايد
دلوقت بقه بالكتابه من بعيد لبعيد
من يوم ما غابوا الحبايب أنا لم فرحت بعيد
ولا دقت طعم الهنا ولا يوم لبست جديد
والشوق ف قلبى صبح يوم بعد يوم بيزيد
وعملت م الصبر غنوه بغنى فيها وأعيد
وأقول ياعينى أصبرى ويفعل ربنا ما يريد
أيوب لما صبر كان بالفرج موعود
ومركب الغربه بكره بالأحبه تعود
ويظهر الورد تانى فوق شواشى العود
ربك كريم يا عين ويقرب اللى بعيد

★ ★

أمانه يا بدر لو خلى صادفك يوم
لتقول له خلك عيونه لم تراءى النوم
سهران ودمعه على خده بينزل عوم
من يوم فراقك هجر زاده وناوى الصوم
وقول له خلك بيتمنى وصالك يوم
الود وده يشوف طيفك ولو ف النوم
مشتاق لقربك ومن شوقه بيسأل دوم (٤٠)
ان كان خصامك دلال خف الدلال حبه
عمر الأحبه ما يبعدهم عتاب ولا لوم

★★

مادام لك رب يا عبد لا تيأس ولا تتهز (٤١)
سبحانه قادر يغيتك كما غات الديدان م القز (٤٢)
العله طالت بأيوب وأهو نبى ونزت جراحه نز
بعت له ملكين عشان صبره الجميل وشفاه (٤٣)
وعطاله مملكه ربه الكريم وشفاه

---

(٤٠) دوم : دائما .

والمواويل من رواية الراوي : محمد هندى حماد ـ أعطو الوقف ـ بني مزار ـ المنيا ـ عام ١٩٩١ .

(٤١) لا تتهز : لا تهتز .

(٤٢) يغيتك : يغيثك وينقذك . والمعنى ، كماهو واضح من الشطرة ، طريف ومستحدث .

(٤٣) شفاه : أبرأه من مرضه .

والعبد مهما يشوف نرجع نقول وشفاه (٤٤)
يا عبد شفت آه عشان صبرك فى يوم يتهز

★★

أمرك عجيب ياللى انته عندك ورده تملا العين
وعنيك على ورد غيرك ٠٠ فين ضميرك فين
هيه دناوة نفس ولا فراغة عين (٤٥)
خسيس وطبعك ردى ومن الشرف خالى
هوه اللى ف ايدك رخيص واللى بعيد غالى
ياما بكره عينك تشوف أيام وليالى
سلف يا خالى ولازم من سداد الدين (٤٦)

★★

مريض بداء الحسد والداء مأصل فيه (٤٧)
مهما عطاه ربنا ولا مال قارون يكفيه
وان شاف جيرانه بخير غيرة الحسد تعميه
ويبات ف قلبه نار ولا نهر ما يطفيه
فى الوش يضحك ويعلم ربنا بخافيه (٤٨)
يا فاحت البير لأخوك فى السر ومغطيه
لابد عن يوم يا ظالم من وقوعك فيه (٤٩)

★★

---

(٤٤) شفاه : الأصل فيها « شاف آه » ٠ والمعنى : وماذا يكون هذا الذى يعانيه اذا ما قورن بمعاناة النبى أيوب ٠

(٤٥) دناوة : دناءة ٠ فراغة عين : العين الفارغة هى التى لا تكتفى بما لديها من نعم وتطمع فيما لدى الغير ٠

(٤٦) تذكرنا هذه الشطرة بالحكمة المسيحية التى تقول : « افعل ما شئت كما تدين تدان » ٠

(٤٧) مأصل : متأصل ٠

(٤٨) الوش : الوجه ٠

(٤٩) هذه الشطرة والتى قبلها صياغة للحكمة التى تقول : « من حفر حفرة لأخيه وقع فيها » ٠ والبير : هو البئر ، هكذا ينطقونها مخففة ٠

والمواويل من رواية الراوى : الشيخ على عبد الباقى عثمان ـ منشد دينى ـ اعظو الوقف ـ بنى مزار ـ المنيا ـ عام ١٩٨٨ ٠

# حـكايات شعبية :

## ★ هيـلانة ..

جمع وتدوين : أحمد محمد عبد الرحيم

ـ صلى على النبى

كان ياسيدى فيه واحد سلطان ، سلطان غنى قوى ، وبعدين مراته مابتخلفش . قالت : **يارب ياربانى تدينى بنت أولدها وأبـوها مايعرف عنهـا أى حاجـه .** قام ايه حملت وولدت البنت دى وسلمتها للمربيه ، سمتها « هيلانه » . جت سفريه لابوها .. أبوها سافر قعد مده طويله لما هيلانه كبرت .. كبرت وبقت عروسه . جت فى يوم من ذات الأيام قالت لها : ياماما آنا نفسى أشوف جنينة بابا . قالت لها : خديها يادادة ووديها . البنت دى **ضفيره دهب وضفيره فضه** ، قامت قالت لها : يادادة آنا نفسى أركب شجره من جنينة بابا . قالت لها : اركبى . قامت هى فوق الشجره ، وجاى أبوها راكب الحصان لمحها من بعيد ، البنت لما شافت أبوها جاى راكب الحصان راحت نازله من على الشجره ، شبكت ضفيره منها دهب فى عود من الشجره .. خش هو ، انت ياراجل ياجناينى ، يا راجل يا جناينى . قال له : نعم ياسعادة السلطان . قال له : مين البنت اللى كانت هنا دى . قال له : ما اعرفش حاجه يابيـه . كانت الداده قالت للجناينى اوعى تقول لباباها واحد جه هنا ، قال له : آنا ما اعرفش حاجه يابيه ، قال له : لازم تقولى البنت دى مين هى . قال له : دى من بيتك ياسـعادة البيه ، آنا ما اعرفش عنها حاجه . روح السلطان قال للست بتاعته لازم تقوليلى على البنت دى مين . قالت له : ما اقدرش أقول لك . قال لها : لازم تقولى البنت دى مين. قالت له : طيب أقول لك الصراحه .. دى بنتك . قال لها : بنتى !! قالت له : آه .

(★) الراوى : أم عاشـور ـ مكان وتاريخ التسجيل : مصر القديمة ـ يناير ١٩٧١ .

قال لها : طيب ، بنتي حلال بلالى لازم اتجوزها • قالت له : ياراجل فيه حد يتجوز بنته • قال لها : آنا قلت كلمه وهي كلمه • قالت له : خلاص ٠٠ اتجوزها • قام البنت ايه قاعده في وسط الزفه وبتتلبن (١) ٠٠ فى بقها لبانه ، جاتهـــا بنت من الجوارى ٠٠ جاريه ، قالت لها : ياستى تدينى حتة لبانه وأقول لك مين اللى هيتجوزك • قالت لها : اتفضلي يا جاريه • قالت لها : اللى هيتجوزك أبوكى • قالت لها : ياجاريه غيرى الكلام ده • قالت لها : هى كلمه ، اللى هيتجوزك أبوكى • قامت ايه البنت خلت المعازيم غنو له كده ، وراحت هربانه ٠٠ جات فوق شجره وقعدت ٠٠ فين هيلانه ؟ فين هيلانه ؟ دوروا على هيلانه مالقيوهاش ، وبعدين بصوا فوق الشجره ، لقيوها • قام قال لها أبوها : واه ياهيلانه • قالت له : بعـد ماكنت أبوى تصبح جـوزى ، اعلى بى يا شجره ، كل ماتقول كده تعلى ، جاتها أمها : واه ياهيلانه ، تقول لهـــا : بعد ماكنت أمى بقيتى ضرتى ، أعلى بى ياشجره ، كل واحد ينده عليها تقول اعلى بى يا شجره ، لما الشجره عليت بقيت طول ٠٠ طويله خالص لفوق ٠٠ وبعدين ياسيدى ليل عليها الليل فوق الشجره نزلت ، تروح فوق سن الجبل وقعدت ٠٠ صبح الصبح راحت لها أمها : واه ياهيلانه • قالت لها : بعـــد ماكنت أمى بقيتى ضرتى اعلى بى يا جبيله ، يعلى الجبل ، يجيها أبوها : واه ياهيلانه ، تقول له : بعـــد ماكنت أبوى طلعت جوزى اعلى بى ياجبيله ، يعلى الجبل ، يجيلها خالها : واه ياهيلانه ، تقول له : بعد ما كنت خالى بقيت أخو ضرتى اعلى بى يا جبيله • لما سابوها فى الجبل ومشيوا ٠٠ مشيت بدهبها بحالها بمحتالها ، راحت للنجار قالت له : يا نجار ، قال لهـــا : نعم ياست ، قالت له : تاخد كام وتعمل لى توب كلبه • قال لها : ياستى زى ماتقولى • قالت له : طب اتفضل ، تعمل لى صندوق كلبه ٠٠ توب كلبه ألبسه • قال لهـــا : طيب • اداتله اللى هو طالبه منها وعمل لها توب خشب بهيئة كلبه ، ومشيت ف الجبال ، قابلها ابن السلطان وابن الوزير ، ابن الساطان فى ايده لقمة رغيف ، وابن الوزير فى ايده لقمة ايه ٠٠ فينو • قال : آنا آخد الكلبه دى ، وابن السلطان قال وانا آخد الكلبه دى • راح ايه ابن السلطان قال : طب أقول لكم ٠٠ اللى تاكل لقمته تبقى كلبته • دا حدف اللقمه الفينو ، وابن السلطان رمى اللقمه المعطنـــه ، راحت كلت اللقمـة بتاعته ٠٠ ابن السلطان قال : بس تبقى كلبتى حلالى - خد الكلبـه وروح بيهـــا ، أمه يا ابنى جايب لى الكلبه يا ابنى علشـــان تاكلك • قال : خلاص آنا لقيتهـــا فى الجبل • وكلبتى حلالى ، بس خطيهـــا • قام خدوا الكلبه وحطوها فى البيت • قام قال لها : يا ماما • قالت له : نعم • قال لها : بكره جيينـــا ضيوف ، تعملى وتعملى وتعملى ، وتسوى ايه الطعام حلو • قالت له : حاضر يا ابنى • هيلانه سمعت ، قامت بالليل قلعت توب الكلبه وطبخت ووضبت الواجب للمعازيم ، وقامت أمه من النـوم لقيت الطبيخ والطعام كله متوضب ومحطوط ومرصـوص ــ الله !! ايه ده ٠٠ ايه ده ياماما • قالت له : من يوم ما خشيت ويانا الكلبه ماحدش بيجينا حتى • قال لها : طب خلاص يا امه • المقصود جه الضيوف ، واتغدوا واتبسطوا ومشيوا • جه قال لها : يا امه بكره جيينا ضيوف • زى ما عملت النوبه اللى فاتت عملت النـوبه دى ، صبح الصبح لقيوا كل حاجه متوضبه ــ الله !! يا ابنى من يوم ما جاتنا الكلبه مافيش حد

---

(١) تتلبن : تتشدق بقطعة من اللادن •

بيجينا • قال لها : ياماما تكون جتك أختك • قالت له : يا ابني مافيش حـــد بيخش بيتنـــا • قال لها : طيب خلاص •

**ابن السلطان جه في يوم من ذات الأيام** قال لهـا :ياماما بكره جيينا ضيوف • قالت له : طيب يا ابني • جه هو بالليل وزى مايكون لزق لها فى ركن كده • جات هى بالليل قلعت توب الكلبه ، وبقى الجمال ما وصفش ، وايه واشتغلت بقى فى ايه •• فى توضيب الطبيخ • هو شافها مارضيش لايتكلم ولا يتحدث ، صـبح الصبح لقوا الطعام متوضب زى النوبه اللى فاتت ، الوليه قالت : يا اختى ، ياربى ، اللى ماحد أما يخش بيتنا ، ولاحد بيجينا من يوم ماجات الكلبه • هو شـــافها مارضيش يقول لأمه • قال لها : ياماما • قالت له : نعم • قال لها : آنا هتجوز الكلبه •• يالهوى يا ابنى ، عشان الكلبه تاكلك وتنـــام فى جفك (١) • قال لهـــا : آنا قلت كده ، آنا هتجوز الكلبه • قالت له : يالهوى يا ابنى ما أقدرش • قال لها : آنا قلت كلمه وخلاص • راح جه بالليـــل ، قال لها : اقلعى توب الكلبه • قالت له : هو هو • ـ اقلعى توب الكلبه • ـ هو هو •• حتقلعى توب الكلبه ولا أقطع رقبتـك بالسيف ، راحت قالعه توب الكلبه بقيت جل الله فيما خلق ، فى الجمال • وناموا للصبح •• قالت لها : يا جاريه ما تروحى تشوفى سيدك لتكون الكلبه كلته ونامت فى جفـه • راحت الجاريه لقيت صلاة النبى ، نايمين ، مماليك • قالت لها : ياستى الراس راسين، والرجلين أربعه ، والضفاير على الحصيره مشحتره ، الخوف منك يا ستى أقول أحسن منك • قالت لها : كده يا جاريه • قالت لها : آه • قالت لها : طيب يا بنتى •• روحى يا جاريه انتى التانيه شوفى سيدك • راحت السبع جوارى كلها •• ييجوا يقولو لها نفس الكلام ده ، خشت الست بنفسها ، عادوا الفرح سبع تيام ، بس ايه كل الدنيا بره تقول ابن السلطان خد كلبه •

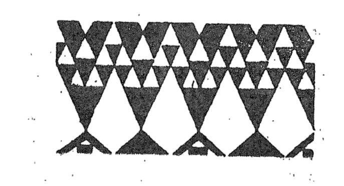
**البنت دى خلفت تلات صـــبيان ، كل ما يطلعوا أولادها يلعبوا ، يقولولهـــم يا أولاد الكلبه** ، شوفوا أولاد الكلبه ، شوفوا أولاد الكلبه • يخش العيـــال يعيطوا لأمهم •• ماما العيال أما يقولو لنأ انتوا أولاد الكلبه • قالت لجوزها ، قال لهـــا : طيب • جه لم كبارات البلد كلهم ، وعمل لهم صوان كبير ، وقال لهم آنا عازمكم عندى، جميع البلد معزومه عندى ف الصوان ده • نصبوا الصوان ،وإتلمت جميع البلد ، وجاب حصان وركب عليه الست بتاعته ، وأولادها وراها ، ومشاها فى وسط الصوان وراح شايل من عليها الغطا بقيت براسها •• ملاك •• كل النـــاس سقفت لهـــا وخشت بيتها •

جه فى يوم ابن السلطان وابن الوزير ماشى فى الجبل ، ما هو ابن عمه ، لقى كلبه •• قال بس •• آخد الكلبه ، زى ما ابن عمى ماخد الكلبه ، آنا آخد الكلبه دى• قام ايه خدها ، خدها وراح لأمه •• قال لها : ياماما آنا هتجوز الكلبه دى • قالت له: يا ابنى تتجوز الكلبه علشان تاكلك وتنام فى جفك • قال لها : آنـا قلت كلمـه • حتجوز الكلبه دى يعنى حتجوز الكلبه دى • خد الكلبه ، وقال لها بالليل اقلعى توب الكلبه • قالت : عو •• عو • قال لها : اقلعى توب الكلبه • راحت الكلبه هابه فيه

---

(١) جفك : جوفك •

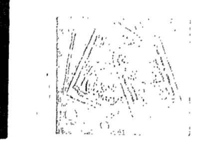
طلعت مصارينه خشت تشوف الخدامه لقيت مصارينه فى ناحيه ، وهى واقفه عليه وبتاكل فيه • بقى بيت الوزير فيه الصوات ، وبيت السلطان فيه الزغاريت • جات فى يوم قالت لجوزها دلوقت بقى هى من يوم ما خرجت من البلد ، على ماظهروا العمم، وجاموسهم بعيد عنك لا حلب ، وأبوها عمى ، وأمها عميت ، وخربت البلد ـ جات فى يوم قالت له : آنا عاوزه آخدك وآخد كبارات البلد وأوريهم بلدى وأوريهم بابا وبيت بابا • قال لها : خلاص • عزم جميع البلد ، وهى ركبها وركب ولادها قدامها وراحت ايه •• على بلدهم • أول ما قابلها قابلها بتاع الجاموس ، بتاع أبوها • قالت له : يا عمى ياجماس ماعندكش حبة لبن للرضـــيع ده ؟ **قال لها : والله ياستى من يــوم ما مشيت هيلانه لاجاموس حبل عندنا ولا حلب حدنا** • دلوقت جميع البلد وراها ، راحت لبتاع البقر ، قالت له : يا عم يا بقار ما عندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لابقر حبل عندنا ولا حلب حدانا • راحت للغنام، قالت له : يا عم يا غنام ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لها : والله ياستى من يوم ما مشيت هيلانه لا غنـم حبلت عنـدنا ولا حلبت حدانا • راحت للمعاز ، قالت له : يا عم يا معاز ماعندكش بق لبن للرضيع ده ؟ قال لهـا : ياستى من يـوم ما مشيت هيلانه لا معيز حبلت عندنا ولا حلبت حدانا • خدت بعضيها وخبطت على بيتهـم ، قالت لها : مين ؟ قالت لها : افتحى يا امه ، دانا هيلانه • قالت لها : يا بنتى من يوم ما مشيت هيلانه لاحد بيجينا ولا يخش حدانا • قالت لها : افتحى يا ماما دانـا هيلانه • تقول لها : ما قلت لك يابنتى من يوم ما مشيت هيلانه لاحد بيجينا ولا يخش حدانا ، وبعدين الوليه سمعت صوت هيلانه •• الوليه قايمة تفتح راحت خاجه خابطاها كده فتحت عينيها ، الجاموس كل اللى تفوت عليه ينعر ، ماكانش حاجه بتنعر عند بيت أبوها بتى • البلد كلها دريت ، عمامها ظهروا العمم وظهروا الشيلان ، وخيلانهـا دقوا الفرح سبع تيام (١) وبعدين كل واحد معزوم عيل معاه ادوله مثـلا فرسه ، ودوله ادوله حصان ، وده أدوله جاموسه ، وكل المعازيم اللى جايه معاها تشوف بلد أبوها ، كله خد حصان ، واللى خد فرسه ، واللى خـد لامؤاخذه خروف ، واللى خد جمل ، واللى خد بقره ، واللى خد جاموسه ، ورروحت ياسيدى هيلانه ، وعاشوا فى تبات ونبات ، وخلفوا صبيان وبنات •



(١) خيلانها : أخوالها • سبع تيام : سبعة أيام •





# القومية فى موسيقا القرن العشرين

عرض وتحليل : صفوت كمال

**تعتبر النزعة القومية من أهم النزعات الانسانية التى أثرت فى الفكر الانسانى ، وأثرت الثقافة الانسانية بابداعات عديدة تسعى الى تأكيد الروح الوطنية ، وتثبيت دعائم الاستقلال الثقافى للأمم .**

**ولقد « ظهرت القومية فى موسيقا القرن الماضى كرافد من روافد الرومانسية أثرى لغة الموسيقى الغربية ، وواكب حركات التحرر السياسى . فكان وسيلة لتأكيد الهوية الثقافية لشعوب عاشت على هامش الموسيقى الغربية من قبل » .**

**ويأتى كتاب د. سمحة الخولى « القومية فى موسيقا القرن العشرين » ليوضح أثر هذا الاتجاه فى تجديد حركة الموسيقا بدفعات من الحيوية ، وكشف منابع ومصادر جديدة للابداع الفنى الموسيقى تستمد طاقاتها من التراث القومى والشعبى لكثير من الأمم ، وتتلاقى فى اتجاهات عديدة ، من خلال العملية العلمية الفنية فى الابداع الموسيقى ، لتتآلف معا فى انتاج رؤية ابداعية موسيقية جديدة ، تحقق التواصل الثقافى بين الشعوب من خلال رؤية محدثة لمفهوم «التقاليد» و «التراث» .**

و « فى قرننا الحاضر أثارت الحروب ، وما تبعها من تقسيم وتعديل للحدود ، وبانتشار أفكار الحرية والديمقراطية ، موجات أوسع من التحرر السياسى فى الغرب ، وهبت شعوب فى أفريقيا وأمريكا اللاتينية وفى آسيا ، تكافح الاستعمار والسيطرة الأجنبية ، وفى غمار هذه الحركات السياسية الشاملة ، شهد العالم بزوغ فنون جديدة لشعوب وثقافات صغيرة لم يكن لها دور فى الثقافة العالمية من قبل ، وبذلك أسهمت فى اثراء الفكر والفن فى العالم ، باضافات محلية الجذور ، ولكنها تخطت الحواجز الاقليمية لتخاطب جمهورا أوسع وأعم » .

وكتاب « القومية فى موسيقا القرن العشرين » يلقى الأضواء على جوانب من تلك النزعة القومية فى بعض بلدان أوربا وأمريكا ، وأمريكا اللاتينية والمنطقة العربية ، فتكشف هذه الأضواء عن أهم الموسيقيين وأساليبهم فى التعبير عن ذواتهم القومية ، وتوظيف الفولكلور الموسيقى لبلادهم فى ابداعات فنية تجمع بين الأصالة والحداثة معا ، مستلهمين فى ذلك تراثهم الموسيقى فى اطار من التجديد الفنى، أسلوبا وتناولا .

وتعرض الأستاذة الدكتورة سمحة الخولى أهم هذه الاتجاهات والأعمال الموسيقية ، مع ترجمات موجزة لحياة هؤلاء الموسيقيين ، موضحة مصادر

ابداعاتهم ونواحى أساليبهم ومنهجهم فى التاليف الموسيقى ، وكل ذلك فى اطار من الايجاز البليغ ورشاقة الأسلوب ووضوح الغرض ، لتتحول الصفحات بين يدى القارىء الى لحن أدبى يتناغم فيه أسلوب التعريف ، وغاية التثقيف ، ونهج التعليم • مقدما الكثير من المعلومات عن حركة الموسيقى العالمية ، تلك التى تهم القارىء وتثرى معارفه ، باعتبار أن الموسيقى تعبير عن ثقافة المجتمع ، فهى تجمع بين الفن والفلسفة والعلم ، فى تآلف هارمونى يعبر عن فكر الانسان فى مرحلة من مراحل نمو وتطور هذا الفكر • وتقدم د• سمحة الخولى جوانب من عملية التطور هذه بتدفق فنى يعلى من قيمة الابداع الموسيقى ، بل ومن قيمة الانسان نفسه على اتساع رقعة المكان وتتابع الأعوام فى جزء كبير من هذا العالم •

وكتاب « **القومية فى موسيقا القرن العشرين** » يضيف الكثير للمتخصصين وغير المتخصصين ، بما يتضمنه من قائمة هامة بالمراجع الأجنبية تضم العديد من الدراسات والمراجع التى صدرت حديثا • وهو يشتمل عن ٣٦٨ صفحة من القطع المتوسط •

وقد صدر عن سلسلة « عالم المعرفة » ( العدد ١٦٢ ـ يونيو ١٩٩٢ م ) متضمنا خمسة فصول ، يختص كل فصل منها بقطاع جغرافى محدد ، وكل قطاع يتميز بخصائص ثقافة معينة ، وينقسم ـ فى نفس الوقت ـ الى قطاعات مكانية أصغر ، وبخاصة حينما تتباين مصادر الثقافة ، وتتنوع الاتجاهات المرتبطة بمصادر الابداع القومى فى الموسيقا •

وحينما نعرض ما تضمنه هذا الكتاب ، سوف نتبين مدى الدقة فيما احتوته مادته من معلومات ، ومدى الجهد الذى بذلته د• سمحة الخولى فى تجميع وتقديم هذه المادة فى نسيج فنى يجمع بين الرؤية التاريخية والتحليل الفنى ، موضحة بحيوية أدبية ما قام به المؤلفون الموسيقيون من عمليات ثقافية فى بناء الشخصية القومية لشعوبهم ، والنهوض بفكر ووجدان هذه الشعوب ، من خلال مؤلفاتهم الموسيقية وجهودهم الفنية وتنظيم الجمعيات والمؤسسات والأكاديميات التى ترعى موسيقا وثقافة مجتمعاتهم •

•• « **ولكن كيف توصل هؤلاء القوميون الى أساليبهم القومية التى حققت هذه الطفرة الموسيقية لشعوبهم وأهم ؟** » •

تجيب د • سمحة الخولى عن هذا التساؤل الذى تطرحه ، فتقول : كان لابد لهم من الغوص بحثا عن الجذور ، فاكتشفوا منابعهم فى أحد مصدرين، هما : **الموسيقا الشعبية أو الفولكلور الموسيقى من جانب ، والموسيقا الدينية المحلية من جانب آخر** • وكان الوعى بالفولكلور ، أى الفنون الشعبية ، قد بدأ ينتشر كملمح جديد فى الفكر الأوربى ، ولكن وسائل جمعه ودراسته كانت ما تزال فى المهد ، **ومع ذلك أصاخ القوميون السمع لأغانى الفلاحين ، وأمعنوا النظر فى رقصاتهم ، وعنوا بآدابهم وأقاصيصهم ، ودراسة تقاليدهم المتوارثة فى تيار حى من التفاعل والنمو والحفاظ فى آن واحد** • وهذا الذخر الهائل هو الذى ألهم خطاهم فى البحث عن لهجات موسيقية جديدة صادقة التعبير عنهم • ومن هذا الجانب استسقى المؤلفون القوميون ألحانا ذات مقامات تختلف عن المقامين الكبير والصغير الغربيين المستهلكين ، واكتشفوا آفاقا من التكثيف النغمى ـ هارمونيا وبوليفونيا ـ تختلف ، بل وتتعارض أحيانا ، مع اللغة الأكاديمية للموسيقا الأوربية الفنية •

وأدهشتم الايقاعات الشعبية بموازينها الأحادية ، وتكويناتهم المركبة والمزدوجة ، ووجدوا فى آلات موسيقاهم الشعبية ألوانا مميزة من الرنين الموسيقى تصلح لتطعيم التلوين • وبهذا الكنز الثمين من المواد الأولية ( الخام ) انطلقوا فى تجاربهم ، واستنبطوا ما استطاعوا من الحلول الهارمونية والبوليفونية لتلائم المقامات الشعبية ( والكنسية ) ، وطوعوا البناء الموسيقى (Form) للامح شعبية غير مالوفة تطويعا شاملا ( ولو بتضحيات ) وخرجوا من هذا كله بلهجات موسيقية أبدعوا بها أعمالا محلية فى جوهرها وقومية فى روحها وموضوعات أوبراتها وأغانيها ،

ولكنها غريبة فى أساليبها بحيث يستطيع المستمع فى أى مكان أن يستمتع بهـا ويتعرف على مصدرها ٠

**بعد هذه المقدمة يعرض لنا الكتاب فى الفصل الأول أصداء الموسيقى الشعبية فى اسبانيا وبريطانيا واسكاندينافيا** ٠ وما احتوته موسيقا أسبانيا من الحان ومقامات وايقاعات وآلات موسيقية من الشرق ، حملها العرب معهم الى الأندلس ــ وعلى رأسهم **زرياب** ٠ وكيف احتفظت الآلات الموسيقية العربية بأسمائها العربية فى اللغة الأسبانية ٠ كما تضمن هذا الفصل تعريفا بعدد من الموسيقيين الأسبان ، مثل : **مانويل دى فاليا** (١٨٧٦ ــ ١٩٤٦) ومؤلفاته وأسلوبه وأهم أعماله ٠ **وكذلك ارنستو هالفتر** تلميذ فاليـا ، **واسكار اسبلا** ، والى غير ذلك من مؤلفين قوميين وغيرهم ممن استلهموا طبيعة أسبانيا وتاريخها ٠

ثم تناول الكتاب **بريطانيا** ، وكيف أن مصطلح « فولكلور » نشأ فى انجلترا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ( ١٨٤٦ ) ، وعرض الكتاب لأهم أعمال **رالف فون وليامز** (١٨٧٢ ــ ١٩٥٨) وأسلوبه فى التاليف وأهم مؤلفـاته ، وكذلك **جوستاف هولست** ( ١٨٧٤ ــ ١٩٣٤) **وبنجامين برتين** ( ١٩١٣ ــ ١٩٧٦ ) وغيرهم من المؤلفين الموسيقيين البريطانيين ٠

ثم تختتم المؤلفة الفصـل الأول من الكتـاب بالحديث عن اسكانديناڤيا وأهم المؤلفين الموسيقيين القوميين ، وكيف انه من النادر أن يسلط الضوء فى عالم الموسيقى على أقصى شمال أوربا ٠ وقدمت الدكتورة سمحة تعريفا بأهم مؤلفى الموسيقا الاسكانديناڤيين ٠ كما تناولت بتوسع أكبر حياة وأعمـال الموسيقار الفنلندى **جان سيبليوس** (١٨٦٥ ــ ١٩٥٧) ، وبخاصة قصائده السيمفونية المستوحاة من الملحمة الفنلندية الشهيرة (كاليڤالا) ٠

★★★

**ثم ، فى الفصل الثانى من الكتاب** ، تنـاولت المؤلفة أواسط أوربا والبلقان ٠ فأفردت **للمجر** مجالا رحبا ، نظرا للدور الكبير الذى قامت به المجر فى الحركة القومية فى موسـيقا القرن العشرين ، علاوة على تميز المجر ثقافيا ولغويا ، حيث أنهـا لا تندرج ضمن مجموعة اللغـات السلافية ٠ « كما تميزت المجر بالموسيقا والشعر ٠ وقد كانت موسيقاها مصدر الهام لأعمال موسيقية عديدة كتبها مؤلفون من جنسيات أخرى ، وهى فى هذا تشبه أسـبانيا فى اجتذاب موسيقاهم لاهتمام أوربى أوسع » ٠

وفى القرن العشرين قفزت المجر فجأة لمكـان الصدارة ، وبلغ تقدمها الموسيقى مستوى جعل منها كعبة لمعلمى التربية الموسيقية وللباحثين فى علم موسيقات الشعوب ( الاثنوموزيكولوجيا ) ٠ كما احتلت مكانا مرموقا فى الابداع الموسـيقى المعـاصر بفضـل اثنين من أبنائهـا ، هما : **بيلا بارتوك ، وسلطان كوداى** ، اللذين أسمعا العـالم صوت المجر القومى الحقيقى بمؤلفاتهما المستلهمة من الموسيقا الشعبية ، والتى نقبا عنها وجمعاها من أعماق الريف ٠

و « بيـلا بارتوك » ( ١٨٨١ ــ ١٩٤٥ ) من العبقريات الكبيرة فى موسيقا القرن العشرين ٠ وقد قدمت د٠ سمحة تعريفا وافيا بجهود بارتوك فى الموسيقا المجرية وفى علوم الموسيقـا ٠ فهو باحث ومؤلف موسيقى ٠٠ ومن المعروف أن بارتوك وضع مشروعا لجمع وتسجيل الموسيقى الشعبية فى مصر ، قدمه الى مؤتمر الموسيقى العربية الذى عقد فى القاهرة خلال أبريل ١٩٣٢ م ٠

ولا شـك أن بارتوك جدير بهذا الكم من الصفحات الذى أفردته الكاتبـة لترجمة حيـاته ومراحل تكوينه وأسلوبه وأعماله ( ٦٢ ــ ٩٢ ) ٠ كما أن **سلطان كوداى** جدير أيضا بأن تفرد له

المؤلفة عشر صفحات من كتابها ( ٩٢ ـ ١٠٢ ) ، وهو كم يفوق غيره ، لأن كوداى من **الشخصيات** المتفردة فى موسيقا هذا القرن · فهو لم يكتسب مكانته الدولية بابداعه كمؤلف قومى مجرى فحسب ، بل بجهوده المتصلة فى البحث فى الفولكلور ، وبكفاحه المشهود لنشر الثقافة الموسيقية بين الأطفال والشباب ، و « **بطريقته** » الشهيرة فى التربية الموسيقية ·

و « كوداى » هو رفيق كفاح « **بارتوك** » فى كشف النقاب عن الوجه الموسيقى الأصيل للمجر · كما تناولت د · سمحة الخولى ، بايجاز شديد ، المجر بعد بارتوك وكوداى ، ودور الفنانين الموسيقيين فى المجر ، سواء من أتباع بارتوك أو كوداى ، أم من غيرهم ممن حرصوا على التحرر من التوجه القومى والاتجاه الى « الاغتراف من منابع الموسيقا الحديثة بكل تجاربها ومشاكلها » ·

بعد الحديث عن المجر تناول الكتاب **رومانيا** ، وبخاصة **جورج انسكو** ( ١٨٨١ ـ ١٩٥٥ ) أبرز شخصية موسيقية أنجبتها **رومانيا** حتى الآن · وعرضت المؤلفة ترجمة حياته وأهم ابداعاته ، ثم تناولت موسيقا **يوجوسلافيا** وأبرز الشخصيات الموسيقية المعاصرة فيها ، وبخاصة **ميلكو كيليمن** المولود فى كرواتيا ١٩٢٤ · ثم عرضت ، فى ايجاز شديد أيضا ، للموسيقا فى اليونان · **فاليونان** ككل الشعوب الصغيرة انطلقت فيها شرارة الوعى القومى ورغبة تأكيد الذات ·

كما تناولت القومية فى موسيقا بولندا ، التى عبر عنها أجمل تعبير الموسيقار العظيم **شوبان** ، الذى سلط الأضواء على رقصاتها الشعبية ، واستخلص منها ملامح ايقاعية وهارمونية مميزة · وتناول الكتاب حياة وأعمال **شيمانوفسكى** ( ١٨٨٢ ـ ١٩٢٧ ) الذى يمثل الجيل الانتقالى بين شوبان ومدارس بولندا التجريبية ومؤلفيها المعاصرين التقدميين · وبنفس الايجاز ، ولكن بتوسع أكثر ، عرضت المؤلفة الحركة الموسيقية فى **تشيكوسلوفاكيا** ، وبخاصة جهود **لايوس ياناتشيك** ( ١٨٥٤ ـ ١٩٢٨ ) ، ثم تناولت حياة **بوهوسلاف مارتينو** ( ١٨٩٠ ـ ١٩٥٩ ) ومؤلفاته وأسلوبه

وفى الواقع أن بولندا وتشيكوسلوفاكيا لعبا دورا هاما فى الموسيقا السلافية بعامة ، واستلهام الموسيقى الشعبية فى أعمال الموسيقيين المحدثين · كما قدمت بولندا مجموعة من الموسيقيين المحدثين الذين استلهموا موسيقاهم الشعبية فى أعمالهم الفنية المحدثة وبأساليب جديدة · وقد يكون الايجاز الشديد الذى شملهما ، وشمل غيرهما من بلدان أوربا الشرقية ، فى هذا الكتاب يرجع الى أن معظم ما كتب عن الموسيقا فى بلاد أوربا الشرقية كتب باللغات المحلية ، سواء فى رومانيا أو بولندا أو تشيكوسلوفاكيا ، مما جعل من الصعوبة التعرف بتفاصيل أوفى على الاتجاهات القومية فى الموسيقا المعاصرة لهذه الشعوب ·

★★★

**أما الفصل الثالث** من الكتاب ، فقد خصصته المؤلفة **لروسيا والاتحاد السوفييتى** ، وأوضحت فيه كيف كان القرن التاسع عشر هو العصر الذهبى للموسيقا الروسية · ففى هذا العصر الذهبى أنجبت روسيا مجموعة من أعظم مؤلفيها ·· « وقد ساد الحياة الموسيقية فى روسيا فى القرن التاسع عشر تياران موسيقيان متميزان ، أولهما تيار الموسيقى الأوربية ـ مع غلبة للتأثيرات الفرنسية والايطالية ـ وهو التيار الذى بلغ مستوى بارزا من الاتقان · وأصبح جزءا من حياة الطبقات المثقفة فى روسيا ·

أما التيار الآخر فهو تيار موسيقا « **العامة** » القائم على الموسيقا الفولكلورية السلافية من جانب ، وموسيقا الكنيسة الروسية الأرثوذكية من جانب

آخر · وظل كل منهما يعيش بمعزل عن الآخر ، ولأول مرة في تاريخ روسيا تقارب هذان التياران وتفاعلا في القرن الماضي على أيدي رواد الموسيقا « القومية » الذين اشتهروا باسم « **الحفنة القومية** » أو « **الخمسة الكبار** » · **وبهذين الجناحين : القومي والعالمي ، غزت روسيا عالم الموسيقى الأوربية وثبتت أقدامها فيه برسوخ** ، وكان هذا هو انجازها الموسيقي العظيم الذي أقبلت به على مشارف القرن العشرين · ولا شك أن أبرز انجاز حققه السوفييت ، هو أن الموسيقا أصبحت عندهم حقيقة في حياة الانسان العادي » ·

وقد كتبت الدكتورة سمحة هذا الفصل من كتابها قبل التطورات البعيدة المدى التي شهدها المجتمع السوفييتي في عام ١٩٩٠ ومستهل ١٩٩١ · كما أوضحت كيف حافظ الاتحاد السوفييتي على التراث الشعبي للجنسيات المتعددة ، علاوة على تشجيع جنسيات الأقلية غير السلافية على التعبير عن ذاتها موسيقيا بتطوير تراثها الشعبي ، وذلك في اطار ثقافي وموسيقي شامل ، قادر على احتواء كل الثقافات واللهجات المتعددة التي تزخر بها البلاد ·

كما حرصت الدولة على تشجيع وتطوير التعليم الموسيقي ، بل « ان تفوق التعليم الموسيقي في الاتحاد السوفييتي أمر يجمع عليه العالم كله ··· وتنال المواهب الموسيقية لدى الطفل عناية مركزة ··· » ·

كما تناولت د· سمحة الخولي حركات التغيير والتطور والتنمية الموسيقية ، وكيف حفلت الحياة الموسيقية الروسية في مستهل القرن بعدد وافر من مشاهير المؤلفين ، وقدمت ترجمة وتعريفا بحياة وأهم أعمال عدد منهم · وأفردت للموسيقار **ايجور سترافنسكي** ( ١٨٨٢ – ١٩٧١ ) مجالا أكبر من غيره ، حيث « ينفرد سترافنسكي بمكانة رفيعة بين مؤلفي القرن العشرين ، ليس في موطنه روسيا وحدها ، بل في العالم كله · وهي مكانة تكاد تقترب من مكانة **بتهوفن وفاجنر** » ·

كما تناولت الدراسة الموسيقا القومية الجديدة في روسيا السوفيتية ، والتراث والمعاصرة في الموسيقا السوفيتية · وقدمت تحليلا لموسيقا **آرام خاتشو توريان** ( ١٩٠٣ – ١٩٨٧ ) · وتقول د· سمحة : « ليس خاتشو توريان أعظم وأهم مؤلفي بلاده ، ولكن شهرته العريضة انما تستند لموهبة جماهيرية خاصة · فموسيقاه تعبر بلغة مبتكرة ، ولكنها غير معقدة · ولذلك تصل لقلوب المستمعين بسهولة ، وتحفر لها مكانا في خبراتهم الموسيقية » ·

وبعد الحديث عن خاتشو توريان ، تناول الكتاب القومية في موسيقى آذربيجان ، وبخاصة أن آدربيجان نموذج خصب « للقومية » النابعة من تراث شرقي يرتبط بموسيقانا بوشائج مشتركة · وقد قدمت د· سمحة تعريفا بثلاثة من مؤلفيها يمثلون فلسفات فنية متباينة ومتكاملة في الوقت نفسه ، هم : « **عزيز جاد يبيكوف** » ( ١٨٨٥ – ١٩٤٨ ) ، ويعتبر مؤسس الموسيقا الآذربيجانية ، و « **فكرت آميروف** » ( ١٩٢٢ – ) ، وهو مؤلف قومي آخر تبلور أسلوبه في رحاب الموسيقا الشعبية ، وقد كتب كونشرتو للبيانو – بالتعاون مع « نظيروفا » – أقامه على ألحان عربية ومصرية ( **بعضها لمحمد عبد الوهاب** ) · والمؤلف الثالث هو : « **ادوارد ميرزويان** » ( ١٩٢١ – ) ، وهو مؤلف أرمني من الجيل التالي لـ « خاتشو توريان » ·

ثم اختتمت هذا الفصل عن الاتحاد السوفييتي بتقديم تعريف وتحليل بالمؤلف « **ديمتري كابالفسكي** » ( ١٩٠٤ – ١٩٨٧ ) أحد كبار المؤلفين السوفييت المعاصرين ·

***

**أما الفصل الرابع من الكتاب** فقد خصصته الكاتبة **للولايات المتحدة الأمريكية وامريكا اللاتينية** · وتثير د· سمحة في هذا الفصل من كتابها الهام تساؤلات عديدة عن الموسيقا في الولايات المتحدة الأمريكية ، وبخاصة « وأن الموسيقى كانت أبطأ نموا من الأدب والشعر والفن التشكيلي » · فقيام حياة موسيقية « متكاملة ، بالنمط الأوربي ، يتطلب بناء فوقيا مركبا ، وهو ما لم تتوافر أركانه الا في القرن التاسع عشر » · « والحقيقة التي لا شك فيها أن الشعب الأمريكي في جوهره امتداد لأوربا ··· » ·

**كما أن أمريكا بتكوينها الخاص ـ ليس لها موسيقا « شعبية » بالمعنى المتعارف عليه ، لكي تعيم على أساسها فنا موسيقيا قوميا** . ومع القرن العشرين بدأت « حركة قومية » أنتجت موسيقا ذات مذاق أمريكي خاص مستمد من أحد مصادرها الثلاثة الرئيسية ، وهي : موسيقى الهنود الحمر ، **والموسيقا الأفرو أمريكية ، وتقاليد الموسيقى البريطانية الكلتية** . وقد تناول الكتاب هذه الاتجاهات الثلاثة ، ودور موسيقا « الجز » في أعطاء طابعا خاصا للموسيقا في أمريكا .

كما عرض الكتاب لأعمال « **جورج جيرشوين** » ( ١٨٩٨ ـ ١٩٣٧ ) ، **وتشارلز ايفز** ( ١٨٧٤ ـ ١٩٥١ ) . و « آيفز ليس من كبار المجددين فحسب ، بل هو أول من ارتد طرقا مجهولة وعرة نحو موسيقا أمريكية حقة » .

كما أن **هـ . كوبلاند** ( ١٩٠٠ ـ ١٩٩١ ) يعد أغظم مؤلفي أمريكا ، بفضل دوره القيادي والمتشعب في خلق موسيقا أمريكية ذات جذور محلية تبلغ آفاقا عالمية . وهو يكتب حول هذا فيقول : « لابد من توافر عناصر ثلاثة لابداع موسيقى محلية الجذور عالمية المستوى ، أهمها : انتماء المؤلف لشعب له ملامح متميزة ، وتوافر قدر من الحس الثقافي الموسيقي لديه ، يعتمد على معين يضم الموسيقا الشعبية والدارجة ، وثالثها توافر البناء القومي للأنشطة الموسيقية ( أجهزة الموسيقا المنفذة ، وأن يخدم هذا البناء المؤلف المحلي ولو جزئيا على الأقل ... » .

كما تناول الكتاب حياة وأعمال « **روي هاريس** » ( ١٨٩٨ ـ ١٩٧٩ ) و « **وليام جرانت ستيل** » ( ١٨٩٥ ـ ١٩٧٨ ) و « **هنري كاويل** » ( ١٨٩٧ ـ ١٩٦٥ ) ، وهو أحد المتجهين الى الشرق ، وصاحب عقلية نهمة في بحثها عن عوالم صوتية جديدة .

وهكذا ـ كما تقول د . سمحة الخولي : أصبح العالم الجديد يضج اليوم بتيارات واتجاهات وتجارب موسيقية ، بعضها « تقليدي » يدور في فلك الموسيقا الأوربية المتوارثة ، وبعضها « قومي » والبعض الآخر « تجريبي » نقلته أمريكا عن أوربا ، أو ابتكرته وفاقتها فيه أحيانا . وأصبحت الموسيقا في أمريكا والموسيقا الأمريكية على السواء ، أكثر ثراء وتنوعا من كل ما تصوره أبدؤها في القرن الماضي ... .

وبعد عرض ما تم في الولايات المتحدة الأمريكية ، وما قد تحمله الأيام من تقييم للفورة الموسيقية الأمريكية ، تناول الكتاب **الحركات القومية في أمريكا اللاتينية** وكيف تضافرت عوامل ثلاثة على ازدهار القومية في أمريكا اللاتينية : « أولها : خصوبة وتنوع موسيقاتها الشعبية الدارجة ، وثانيها وجود أجيال من المؤلفين الموهوبين والمتمكنين ، ممن أقبلوا على هذه الموسيقات بحماس وطني وفني ليلتمسوا فيها منابع الهامهم ، وتعرف أغلبهم عليها من مصادرها الأصلية وفي بيئاتها الطبيعية ، وثالثها قيام أجهزة الأداء الموسيقي ، كالأوركسترا وفرق الباليه والأوبرا ، في اطار حكومات رعتها وحرصت على تشجيع الموسيقا القومية ونشرها محليا ودوليا في كل الحالات ... » .

وقد شهد القرن العشرين اتجاها قويا بين مؤلفي أمريكا اللاتينية للتحرر من سيطرة الفكر الموسيقي الأوربي ، وشجعتهم حكوماتهم على ذلك في اطار سياسة تسعى لتأكيد الملامح الثقافية ، ولشحن الموسيقا القومية الجديدة بملامح صادقة التعبير عن العناصر الهندية أو الزنجية ( أو المهجنة ) ، ولكن دون أن تفقد في الوقت ذاته اتصالها المنفتح ( من بعيد ) على اتجاهات التأليف الغربية الحديثة .

ونالت البرازيل اعترافا دوليا بموسيقاها القومية التي أبدعتها مجموعة من المؤلفين ، ألمعهم وأشهرهم « **هاتيور فيلالوبوس** » ( ١٨٨٧ ـ ١٩٥٩ ) . وهو أشهر مؤلفي أمريكا اللاتينية عالميا ، وأوسعهم خيالا ، وأشدهم ابتكارا ، وأغزرهم انتاجا ، اذ كتب قرابة ألف عمل موسيقي . وقد تناول الكتاب بايضاح وايجاز حياة وأعمال وأسلوب هذا المؤلف البرازيلي العظيم .

أما فى المكسيك ، فقد تمتع « كارلوس شافيز » ( ١٨٩٩ - ١٩٧٨ ) بمكانه مناظرة ل « فيلا لوبوس » . وكان شافيز مؤمنا بمبادىء الثورة المكسيكية ، وقد عبر عنها بمؤلفات ذات طبيعة جماهيرية دعائية .

كما تعرضت الأرجنتين لنفس الصحوة القومية التى سرت فى أنحاء أمريكا اللاتينية ، وانعكست موسيقيا لأول مرة فى أعمال « ألبرتو وليامز » ( ١٨٦٢ - ١٩٥٢ ) الذى كان له أثر عميق فى توجيه الموسيقا فيها وجهة قومية ، ثم أنجبت الأرجنتين واحدا من ألمع الشخصيات الموسيقية فى أمريكا اللاتينية ، وهو « ألبرتوجينا ستيرا » ( ١٩١٦ - ١٩٨٣ ) ، وقد اتسمت كل مؤلفات المرحلة الأولى عند ألبرتوجينا ستيرا بنزوع قوى نحو القومية .

وفى شيلى كان « بيدرو آلليندى » ( ١٨٨٥ - ١٩٥٩ ) من أهم القوميين مع نزوع نحو الانطباعية . أما المؤلفون الأحدث ، مثل : « دومنجو دى سانتاكروز » ( ١٨٩٩ - ) و « خوان أوريجو سالاس » ( ١٩١٩ - ) وغيرهما ، فقد انتشرت أعمالهما دوليا ، وان لم تكن صريحة فى طابعها القومى .

وتختتم د. سمحة هذا الفصل بتعليقها على المدارس القومية الموسيقية لأمريكا اللاتينية بأنها أثبتت قدرتها على ملاحقة الموسيقا الغربية ، وتجاوز السبق الزمنى الهائل بينهما بموسيقا لا تقلد الغرب، لأنها نابعة من ثقافات تختلف فى جذورها عن الغرب ، ولكنها تمازج حديث قيم لحضارات مختلفة ، ولدت موسيقا جديدة أكدت حيوية القومية ومكانها بين التيارات الموسيقية المعاصرة .

★★★

أما الفصل الخامس والأخير من الكتاب ، فقد أفردته المؤلفة لأصداء القومية فى الشرق . وهو فصل موجز ، آمل أن يكون مدخلا - فى المستقبل - لدراسة موسعة تكشف عن الأبعاد الفنية والموسيقية والقومية أيضا فى حركة التطور الفنى فى البناء الموسيقى ، وبخاصة ما واجهه الشرق - العربى منه بوجه خاص - من تداخل ثقافى ، وصراع عسكرى وفكرى وعقائدى مع الغرب .

« ففى العصر الذى حشدت فيه شعوب الشرق كل قواها للتخلص من الاستعمار والاستغلال الغربى ، ووجهت بتقدم حضارة الغرب علميا وتكنولوجيا بما فرض عليها أن تسارع كغيرها للأخذ بأسبابه ، ومحاولة اللحاق بتطورات التصنيع والتحديث . وهكذا تصاعدت حدة المراجهة بين الشرق والغرب ، وتعقدت المواقف والعلاقات بينهما تعقيدا أدى لتخلخل خطير فى مسلمات الشرق » .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن بعض المؤلفين الغربيين ، فى غمار بحثهم المثير عن مصادر جديدة للرنين الموسيقى ، اتجه نحو الشرق وموسيقاته ... » .

وقد تناولت المؤلفة أيضا هذا الصراع الثقافى ، وما يرتبط بالتراث الموسيقى وخصائصه المتميزة ، وما يضمه التراث العربى الموسيقى من عناصر فارسية وتركية ، وما يعتمد عليه هذا التراث من لحن وايقاع .

« كما أدى الانبهار بموسيقا الغرب ، وعقدة الشعور بالنقص ، لموجة من التنكر للتراث عند بعض شعوب الشرق ، ثم جاء رد الفعل المتوقع فظهرت موجة مضادة تنادى بالحفظ على التراث التقليدى والشعبى والعودة اليهما ، ليس كركن من أركان الهوية الثقافية فحسب ، بل كأساس لا غنى عنه لأى تجديد أو تطوير موسيقى .

وهذه الموجة المضادة هى التى أدت فى مصر ، مثلا ، لانشاء « مركز الفنون الشعبية » فى أواخر الخمسينيات ، ثم « فرقة الموسيقا العربية » فى أواخر الستينيات . وقد جاءت هذه الفرقة ومثيلاتها لتسد فراغا ، ولتستكمل بناء الحياة الموسيقية ... ولكن تشهد الساحة الموسيقية الشرقية فى هذا القرن - تحت شعار التجديد - تيارات هوجاء من « التغريب » السطحى الذى أهدر كثيرا من أقيم عناصر التراث ومن مقاماته ، مفضلا عليها السلمين : الكبير والصغير ، المستهلكين فى نظر الغرب نفسه ... وفى غمار التيارات العنيفة أخذت مدارس التأليف الموسيقى القومى فى الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوى

رشيد ، يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقا تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة ٠

***

واذا كنا عادة نجد موجات اليقظة القومية الثقافية لحركات التحرر السياسى والنهوض الاجتماعى، فاننا فى **تركيا** بصدد وضع يكاد يكون معكوسا — كما تقول د٠ سمحة — فالتحديث والعلمانية قد اتخذا على يدى أتاتورك اتجاها مطلقا نحو تبنى حضارة الغرب ، ومحاولة لقطع الجسور التاريخية ٠٠٠

غير أن هذه الأوضاع التعسفية التى فرضها **أتاتورك** خفت حدتها وعادت البلاد لأوضاع شبه طبيعية منذ السبعينيات ، واستعادت المؤسسات الاسلامية مكانها فى حياة تركيا ، واستأنفت الطرق الصوفية بعض نشاطها بما فى ذلك النشاط الموسيقى، وكذلك عاد للموسيقا التركية التقليدية بعض ثقلها فى الحياة الموسيقية ٠

وبنفس النهج الذى سارت عليه د٠ سمحة فى كتابها ، بعد أن عرفت بالواقع الثقافى والسياسى والاجتماعى الذى يحيط بالحياة الموسيقية ، قدمت نماذج من أشهر الموسيقيين ، فقدمت **أحمد عدنان سايجون** ( ١٩٠٧ — ١٩٩٢ ) الذى يعد من أكبر شخصيات الموسيقا التركية القومية ، بل وفى منطقة الشرق ، وله مكانته فى أمريكا وأوربا ٠ فهو من أوسع مؤلفى الموسيقا القومية التركية نشاطا وانتاجا ، ومن أكثرهم رسوخا وتفننا فى تحقيق الاندماج بين عناصر التراث التركى التقليدى — الدينى والشعبى — وبين فنون التأليف الغربية ، وهو كذلك أستاذ وقائد أوركسترا وباحث فى الفولكلور الموسيقى ، وله دراساته المنشورة فيه ، ومنها كتابه الصادر فى السبعينيات عن بحوث بارتوك فى الموسيقا الشعبية التركية ٠ كما زار القاهرة بدعوة من وزارة الثقافة المصرية فى السبعينيات ، حيث قاد حفلا من مؤلفاته الأوركسترالية والغنائية ٠

كما يعتبر **جمال رشيد راى** ( ١٩٠٤ — ) أول مؤلف قومى تركى فى نظر مواطنيه ٠ ويعتبر **ن٠ كاظم أكسيس** ( ١٩٠٨ — ) من المؤلفين الذين يتميز أسلوبهم بغلبة العناصر المستمدة من الموسيقا التركية التقليدية فى أعمالهم ٠

هذا وينتمى **علوى جمال أركين** ( ١٩٠٦ — ) **وحسن فريد النار** ( ١٩٠٦ — ) لنفس هذا الجيل ٠ « وقد امتدت حركة التأليف المعاصر على أسس غربية فى تركيا لأجيال أخرى من المؤلفين ، ولا زال النزوع القومى مميزا لمؤلفات أغلبهم ، وهو مستلهم اما من التراث الفولكلورى أو التقليدى أو الدينى ، ولا زالت الموضوعات التركية التاريخية والمعاصرة تشغل حيزا مرموقا فى أغلب مؤلفاتهم » ٠

***

وعن قصة الموسيقا فى **لبنان** فى هذا العصر ، فهى قصة تفاعل وأخذ وعطاء متفتح على الموسيقا الغربية ، جعل من بيروت — بجانب القاهرة — مركزا مفضلا لكبار الموسيقيين الزائرين من أنحاء العالم ، وهو ما انعكس على الحياة الموسيقية منذ مطلع القرن ، وصبغها بصبغة عالمية ، مهدت لنشأة حركة موسيقية قومية التوجه ، طرحت حلولا وقدمت محاولات هامة للتوفيق بين الموسيقا اللبنانية الشعبية والعربية ، وبين صنعة الموسيقا الغربية ٠

وأوضحت د٠ سمحة الخولى دور العديد من الموسيقيين اللبنانيين ، وبخاصة « وديع صبرا » أول رواد الموسيقا القومية فى لبنان ، والى غير ذلك من المؤلفين اللبنانيين ، مثل : **عبد الغنى شعبان ، والأخوان عاصى ومنصور ٠٠ رحبانى** » ٠٠ **وتوفيق الباشا** ، وهو يعتبر من أفضل الممثلين للقاء الصحى بين الحضارتين الشرقية والغربية فى لبنان بفضل موقفه المتوازن منهما ٠

ثم تتناول د ٠ سمحة دور مصر التى تتميز — عن تركيا مثلا — بنمو حركتها التحررية القومية نموا طبيعيا نبع من داخل المجتمع ، ظهرت بوادره منذ القرن السابق فى دعوة الاستقلال التى قادها **مصطفى كامل ومحمد فريد** ، وكيف كان أول لقاء فى عصر **محمد على** مرتبطا بانشاء مدرسة للموسيقات العسكرية ، كجزء من خطته لتكوين جيش مصرى حديث ، ثم دور الخديوى اسماعيل وبناء دار الأوبرا ٠٠ الى غير ذلك من نشاطات ٠

وقد أسفر اللقاء مع الحضارة الغربية عن مولد فنون جديدة لم تعرفها البلاد فى الاطار الموروث لخياتها الثقافية • وفى حديثها عن **سيد درويش** تقول د• سمحة : « وسيد درويش مثل أعلى لما يمكن أن نسميه « الملحن القومى » ، ولا نقول المؤلف ، لأن مفهوم التأليف الموسيقى لا ينطبق عليه ، ولكن هذا لا يقلل بأى حال من دوره الرائد فى تمهيد الطريق لموسيقا مصرية متطورة ، نابعة عن وعى متزايد بالهوية المصرية واستجابة لأحداث المجتمع وتحولاته •

وبعد ذلك عرض الكتاب لدور الاذاعة فى الثقافة المصرية وحركة الشعر والتأليف الموسيقى القومى • ثم الفنون وثورة ١٩٥٢ ، ثم قدمت ترجمة لحياة عدد من رواد التأليف الموسيقى القومى ، وعرضا لأعمالهم ، مثل : **يوسف جريس** ( ١٨٨٩ ــ ١٩٦١ ) **وحسن رشيد** ( ١٨٩٦ ــ ١٩٦٩ ) **وأبو بكر خيرت** ( ١٩١٠ ــ ١٩٦٣ ) « الذى يعد من ألمع أعضاء جيل الرواد من المؤلفين القوميين فى مصر ، وأهمهم دورا فى خياتها الموسيقية » •

ثم تناولت مجموعة المؤلفين الذين يمثلون الجيل الثانى والثالث ، ممن يقدمون صورة متكاملة للموسيقا القومية فى مصر منذ منتصف القرن ، مثل : **عزيز الشوان** ( ١٩١٦ ــ ) ، **عطية شرارة** ( ١٩٢٢ ــ ) ، **رفعت جرانه** ( ١٩٢٤ ــ )**جمال عبد الرحيم** ( ١٩٢٤ ــ ١٩٨٨ ) ، **عواطف عبد الكريم** ( ١٩٣١ ــ ) ، **حليم الضبع** ( ١٩٢١ ــ ) وهو مؤلف مصرى فى العالم الجديد ••• وتثير د• سمحة تساؤلا هاما ، هو : **هل القومية جغرافية أم زوحية ؟!**

ثم بعد ذلك تناولت د• سمحة الجيل الثالث من المؤلفين ، مثل : **جمال سلامة ، أحمد الصعيدى ، راجح داوْد ، مونا غنيم ، نادر عباس ، محمد عبد الوهاب عبد الفتاح ، شريف محى الدين ، علاء مصطفى ، خالد شكرى** ، وغيرهم ممن تخرجوا فى الكونسيرفاتوار بالقاهرة • **ثم تناولت** الموسيقا الفنية المتطورة فى العالم العربى اليوم • **وهو أمر يحتاج الى دراسات وافية تكشف عن الاتجاهات الفنيه التى تسود حاليا حركة الموسيقا القومية العربية ، سواء فى دول المغرب العربى أو دول الخليج ، وبخاصة أن الكثير منهم درس فى أوربا ، وفى الكونسير فاتوار فى القاهرة •**

وكم أرجو أن تتاح الفرصة للدكتورة سمحة بتقييم نقدى لأعمال الموسيقيين القوميين الجدد فى البلاد العربية بنظرها الموضوعى ودقتها النقدية ، وأن يتوفر لها الوقت والجهد لوضع تخطيط شامل للحركة الموسيقية على الصعيد العربى ، ولو فى لقاء علمى فنى متميز ، مثلما تم ذلك بالنسبة للموسيقى العربية فى المؤتمر الثانى للموسيقى العربية ، الذى عقد بالمملكة المغربية فى فاس ــ أبريل ١٩٦٩ ــ وفى القاهرة ــ ديسمبر من نفس العام • **فما أحوجنا الى توثيق اتجاهات الثقافة العربية بعامة ، فى عصرنا الحالى ، والموسيقا بصفة خاصة •**

والدراسة التى قدمتها د• سمحة « القومية فى موسيقا القرن العشرين » أرجو أن تكون مدخلا لدراسات أخرى تكشف لنا عن جوانب هذا الاتجاه فى بلدان أخرى ، وتعرفنا بالعديد من الموسيقيين القوميين على الساحة الدولية ، وبخاصة فى آسيا وأفريقيا • والجهد المبذول فى هذه الدراسة هو جهد بلا شك مشكور ، وهو جهد غير يسير • فالكتاب ليس كتابا ثقافيا فحسب ، بل هو أيضا يحمل الجانب التعليمى بين جوانحه •• وهو اضافة أخرى للمكتبة العربية تضيفها د• سمحة الى جهودها العلمية والتعليمية العديدة ، وتأكيد آخر لأهمية الوعى بالموسيقى الشعبية فى تأكيد الشخصية الوطنية وتحقيق التواصل الثقافى بين الأجيال ، وفتح باحات عديدة وجديدة أمام الفنانين المحدثين يعبرون من خلالها عن وعيهم الوطنى ومعرفتهم بالقيم الجمالية فى ابداعات شعبهم ، التى تحمل موروثات حضارية ورؤية انسانية تؤكد قدرة مجتمعهم على مواصلة العطاء الحضارى الثر •








# أبراج الحمام

أمل بسيونى عطية

**تعتبر أبراج الحمام أقدم ما عرفه الانسان من مساكن التربية ، وقد تناقل مربو الحمام تربيته فى الأبراج جيلا بعد جيل .**

**ولقد برع كثير من الناس فى بناء أبراج الحمام واخذوا يقيمونها على هيئة أشكال هندسية جميلة . فمنها ما يبنى على هيئة مخروطية ، ومنها ما يبنى على هيئة قباب مستديرة ، ومنها ما يبنى على هيئة حجرات تزينها فتحات التهوية التى تعمل على أشكال مختلفة تعطى الأبراج منظرا جميلا .**

**لماذا تبنى ابراج الحمام ؟ ... وظيفة الأبراج :-**

تبنى أبراج الحمام لأكثر من هدف ، فالبعض يسعى لبنائها بأشكال جميلة كأداة لتزيين البيوت من الخارج فقط ، والبعض الآخر يسعى لبنائها بهدف تربية الحمام البرى وليس الزينة . وهناك فئة ثالثة تحاول عند بنائها للأبراج الجمع بين هذين الهدفين « الزينة وتربية الحمام » .

ولكن فى الغالب تبنى الأبراج بهدف تربية الحمام والحصول على فراخه ( الزغاليل ) للغذاء ، واستعمال زرق الحمام أو الرسمال فى تسميد المزروعات لأحتوائه على عناصر سمادية مفيدة ، ولذا يباع بثمن مرتفع ويشتريه زراع المقات والنخل والخضر لتسميدها به ، ويعتبر موزدا من موارد الرزق للمشتغلين بتربية الحمام البرى ، المعتبر قانونا أنه من الطيور المفيدة للزراعة والمحرم صيدها .

**أشهر أبراج الحمام فى القطر المصرى :**

توجد أبراج مشيدة فى جهات مختلفة من القطر المصرى تختلف فى الحجم والشكل ، أشهرها : - أبراج دنشواى بالمنوفية - وأبراج الجغدون ( ملك بشرى بك حنا ) وهى مشيدة على مساحة ربع فدان ، وقد قدر ما بها من حمام برى بنحو ٦٠ ألف زوج . وأبراج ناحية القصر والصياد بنجع حمادى ( ملك سمو الأمير يوسف كمال ) وهى أكبر الأبراج فى القطر المصرى ويقدر ما بها من حمام بمائة ألف زوج .

### برج المنوفية ( برج دنشواى ) :

قبل الحديث عن برج المنوفية أو بالتحديد برج دنشواى ، ولماذا اختيار هذا البرج بالذات ، يلزمنا التعرف أولا على ما هو دنشواى ؟

**دنشواى هى ٠٠ احدى قرى محافظة المنوفية** تقع على بعـــد كيلو مترين فقط من مدينـــة الشهداء ، وعلى بعد حوالى ١٢ كيلو مترا من شبين الكوم ( العاصمة ) ، ويربطها طريق مرصـوف بالشهداء وبالتالى ببقية المناطق المحيطة ، وهى تقع على طريق سكة حديد القاهرة — كفر الزيات مرورا بمدينة منوف ، وتربطها بالمحافظة شبكة من سيارات الأتوبيس والأجرة ٠

### برج دنشواى :

أهتمت محافظة المنوفية بهذا البرج اهتماما بالغـا يتجلى فى مظاهر عديدة بداية من اتخاذه شعارا للمحافظه ، يرسم على اللافتات الارشادية الموجودة بمدخل المحافظه ، ويرســم أيضا على اغلفه الكتب الاعلامية والمجلات الخاصه بالمحافظة كرمز لها ، ونجد هذا الشعار فى شكل مجسم غاية فى الابداع عند مدخل شبين الكوم عاصـــمة المنوفيه ٠ وليس هذا فحسب ، بل حتى المطاعم والاستراحات والمزارات السياحية والمحال التجارية بالمحافظه تقتبس اسم البرج لتصبغ على نفسها من أسمه شهرة داخل وخارج المحافظة ٠

وفى الأعياد القومية يقـدم أهالى محافظة المنوفيـــة استعراضات فنيـــة تحكى قصة ثورة أهالى دنشواى فى عيدهم القومى ( ١٣ يونيو من كل عام ) ٠

أما عن سبب كل هذا الاهتمام ، فهو الحادثة الشهيرة التى عرفت بحادثة دنشـــواى ، والتى خلدت ذكرى هذه القرية كمكان أنطلقت منه أول صيحة ضد الاستعمار البريطانى عام ١٩٠٦ ٠ وتستمد أبـــراج دنشـــواى شهرتها من هذه الحادثة الشهيرة ٠

### تفاصـيل الحادثـــة :

تتلخص حـادثة دنشـــواى فى أن عددا من الضباط من جيش الاحتـــلال وبعض الموظفين البريطانيين كانت لديهم عادة التجول فى بعض القرى والبلاد لصيد الطيور ببنادقهم ٠

وفى يوم الاثنين ١١ يونيو ١٩٠٦ غـادرت كتيبة تتألف من نحو ١٥٠ جنديا بريطانيا القاهرة متوجهة الى الاســـكندرية بطريق البر ، وبعـد مسيرة يومين وصـلت منوف ، وكانت الكتيبة برئاسة خمسة من الضباط ، فأبلغ الضباط مأمور المركز برغبتهم فى صيد الحمام ببلدة دنشواى ، وكانت مشهورة بكثرة حمامها ٠

بدأ الضباط فى التوجه الى قرية دنشواى ، وانقسموا الى مجموعتين ٠٠ مجموعة منهم وقفت على الطريق الزراعى وقامت باصطياد الحمام من فوق الأشجار الملتفة هناك ، وهذه المجموعة نظرا لبعدها عن الحقول والأجران ومنازل الأهالى لم يصبها أحد بسوء ٠

أما المجموعة الأخرى فقد سارت من خلال أجران القمح الملتفة حول القرية ليصطادوا ما بها من حمام ، وقد حذرها أحد الشيوخ بالقرية من اطلاق النار خوفا من احتراق الأجران ٠ ولم يعبأ الضباط بهذا التحذير ، وأطلق أحـدهم النار قاصدا اصابة الحمام فأصابت الطلقـــة زوجة صاحب الجرن ( مؤذن القرية ) ٠ كمـا أصابت الجرن فاشتعلت به النيران وسقطت المرأة جريحة تتخبط فى دمائها ٠

وصـــاح أحد الموجودين فى تلك اللحظـة مستغيثا بالاهالى ، وقام بالهجوم على الضابط الذى أطلق النار وتجاذب واياه البندقية ، وأقبل أهل القرية من رجال ونساء وأطفال ، كعادة أهل القرى المصرية عندما يلبون نداء استغاثة فورا ، هائجين صائحين « الخواجة قتل المرأة وحـرق الجرن » ،وأحاطوا بالضابط وحضر بقية الضباط الأنجليز لانقاذ زميلهم ، وتصادف أن وصل فى نفس اللحظة شـيخ الخفر ومعه مجموعة من الخفراء لتفريق الجمـوع وانقــاذ الضـباط ، فتوهم الضباط أن الخفراء حضروا يريدون بهم شرا ، فأطلقوا الأعيرة النـارية فأصـابوا شيخ الخفر وأصـــابوا أيضـا أثنين من الموجودين ، فهـــاج أهل البلدة وبقيـة الخفراء وانهالوا على الضباط بالطوب والعصى الغليظـة وأثخنوا من

لحقوا بهم ضربا وكانت النتيجة اصابة قائد الكتيبه بكسر فى ذراعه وجرح ثلاثة من الضباط البريطانيين ، واحاط بهم حمراء القريه واخذوا منهم أسلحتهم وحجزوهم حتى جاء ملاحظ البوليس وأوصلهم الى المعسكر ، بينما سارع أحد المصابين وهو الكابتن بول ومعه الطبيب البيطرى الانجليزى المرافق للكتيبة بالفرار ، وأخذا يعدوان حتى قطعا ثمانية كيلومترات فى جمارة القيظ ، لأن الحادثة كانت فى منتصف فصل الصيف ، فلم يكد الضابط يصل الى باب سوق « سرسنا » حتى سقط من الاعياء ومات بعد ذلك متأثرا بضربة الشمس ، وتركه زميله الطبيب البيطرى وأخذ يعدو حتى وصل الى معسكر الكتيبة بناحية كمشيش ٠

وما كادت أنباء الحادثة تصل الى معسكر الكتيبة حتى سارع بقية الجنود الى مكان الواقعة ٠ وفى الطريق وصلوا الى « سرسنا » فظنوا أنها دنشواى عندما وجدوا ضابطهم ملقى على الأرض، ورأوا أحد الفلاحين ويدعى سيد أحمد سعيد يقدم اليه قدحا من الماء ، فظنوه من الضاربين، واتجهوا اليه ببنادقهم وأمطروه وخزا وطعنا حتى هشموا رأسه ومات بين أيديهم وذهب دمه هدرا ولم يحاكم أحد من قتلته ٠ وقد عرف هذا القتيل « بشهيد سرسنا » ، ورغم ذلك فقد صمم الانجليز على مواصلة الانتقام ٠

**محاكمة دنشواى :**

ثارت ثائرة جيش الاحتلال من وقوع الحادثة ولم يحاول تبين العوامل الحقيقية التى أدت اليها ، وهى اقتحام الضباط البريطانيين بدون وجه حق لحقول الأهالى وأجرانهم لصيد الحمام المملوك لهم ، وذهب المستر ميتشيل مستشار وزارة الداخلية الى مكان الحادثة يوم وقوعها وأجرى التحقيق فيها بمنتهى السرعة وأخذ ولاة الأمور يقبضون على الأهالى جزافا ٠

وقد أصدرت المحكمة أحكاما بالاعدام شنقا وبالأشغال المؤبدة وبالسجن والجلد ، مع تكليف مدير المنوفية بتنفيذ أحكام الشنق والجلد علنا فى المكان الذى مات فيه الكابتن بول ٠

وفى الساعة الأولى بعد ظهر يوم ٢٨ يونيو ١٩٠٦ جىء بالمتهمين الى دنشواى وبدأ تنفيذ الأحكام فى منتصف الساعة الثانية بعد الظهر بفظاعة فاقت كل ما يتصوره العقل ٠

**انشاء ابراج الحمام البرى :**

تعمل عادة أبراج الحمام البرى من الطين ( الملونة الخضراء المخلوطة بالتبن ) والقواديس ( الزلوع ) أو بناء بالطوب الأحمر ٠

وتنشأ الأبراج على سطوح المنازل مطلة على شوارع أو فضاء أو على حدائق أو مخازن او خلافها على أشكال مختلفة ( سبق الاشارة اليها ) ولكن فى الغالب يكون البرج مربع الشكل ، طول كل ضلع فيه من ٤ ــ ٥ر٤ متر ، وتوضع فى جدرانه الأربعة قواديس من الفخار ( يطلق عليها الفلاحين اسم الزلوع ) على شكل صفوف منتظمة متجهة فتحاتها الى داخل البرج ٠

**شكل الزلوع :**

أسطوانى الشكل مقفل من أحد طرفيه ومفتوح من الطرف الآخر ، يبلغ طوله ٢٥ سم ، وقطر فتحته ١٥ سم ٠ ومنتفخ فى مؤخرته انتفاخا يصلح لأن يكون عشا مناسبا لايتدحرج منه البيض كما يحفظ الزغاليل من السقوط ٠

**شكل البرج من الداخل :**

يقسم البرج من الداخل بجدارين متعامدين الى أربعة أقسام متساوية ، ويقسم كل قسم فيها الى مستطيلين بواسطة حاجز من الطين يقام على جذع نخلة ممتد بين جدارين متقابلين على ارتفاع متر أو متر ونصف من مستوى البرج وتوضع القواديس كذلك فى الجدارين المتعامدين وفى الحواجز المذكورة بالتبادل ، بمعنى أن كل صف تتجه فتحاته فى جهة مخالفة للصف الذى فوقه أو تحته ٠

والبرج المبنى على هيئة حجرة طولها خمسة أمتار وعرضها أربعة أمتار وارتفاعها خمسة أمتار يحتوى على ٧٠٠ ــ ١٢٠٠ قادوس يسكنها من ٥٠٠ ــ ٧٠٠ زوج من الحمام ، ويوجد باب صغير على أحد جوانب البرج يبلغ ارتفاعه مترا أو أقل

من متر للدخول منه الى أحد أقسام البرج الأربعة. كما نوجد ثلاث فتحات أخرى من الداخل للوصول منها الى الاقسام الثلاثة الباقيه ، ويفتح فى كل قسم من اقسام البرج الأربعه من أعلا طاقتان أو ثلاث مستديرة قطر الطاقة نحو ٨ سم لدخول وخروج الحمام كما توضع بعض أغصان الأشجار أو الأوتاد العريضة الخشبية تحت هذه الطاقات وحول البرج من أعلا تسمى بالحمالات وهى معدة لراحه الحمام ورياضته قبل دخوله الى البرج وخروجه منه . كما أن لهده العروق الخشبيه فوائد اخرى اذ أنها تستعمل لوضع المعالف عليها لتغذية الحمام وقت الحاجه ، وبجانب ذلك يستعملها الفلاح لنظافة البرج ولأخذ الزغاليل ، ويطلى البرج من الداخل بالطين المتخمر حتى لا توجد شقوق تكون مأوى للآفات والحشرات ويدهن البرج من الخارج بمحلول الجير حتى يكون محبوبا لدى الحمام فيحب الاقامة فيه ، ولا تنجح اقامة الأبراج الا بجوار مجرى ماء كالنيل أو ترعة لاينقطع منها الماء .

**ويجدر بنا التوقف هنا لملاحظة الآتى :**

أنه عند الرغبة فى تعمير البرج وجذب الحمام له يوضع الماء والغذاء مثل كيزان الذرة الصحيحة لاغواء الحمام فيزور البرج ويأخذ وقتا طويلا فى التقاط الحبوب من الكيزان فيأنس للسكن فى البرج ، هذا اذا وجدت أبراج مزدحمة بجواره . وهناك طرق أخرى يلجأ اليها الفلاحون لتعمير الأبراج كأن يؤتى بنحو ١٥ – ٢٠ زوج من الحمام الكبير وتقصص ( تخرط ) ولا يسمح لها بالطيران حتى تبيض وتفقس ، أو يؤتى بحمام صغير ( زغلول ) لا يستطيع أن يطير ويحبس فى البرج ويقدم له الغذاء ويبقى كذلك الى أن يكبر فاذا طار عاد الى البرج ولا يهجره .

**مدى حرص الفلاحين على بناء الأبراج قديما وحديثا :**

اذا حاولنا تحديد مدى شيوع هذه الظاهرة ( بناء الأبراج ) منذ أكثر من ٨٥ عاما وحتى الآن ، أى قرابة قرن ، فاننا نجدها الآن أقل شيوعا بكثير عما مضى ، ويرجع ذلك الى أسباب عديدة نذكر منها الآتى :

★ ارتفاع تكلفة بناء البرج . أبراج الحمام قديما كانت لاتكاد تكلف صاحبها شيئا سوى قليل من العناية والاهتمام ومصاريف الانشاء ( من ١٥ – ٢٠ جنيها مصريا ) ، حيث كان المائة زغلول لا يتجاوز سعرهم نصف جنيه ، بالاضافه الى المصاريف السنوية أربعة جنيهات ثمن ٢ – ٣ أرادب ذرة شامية .

★ أما الان فتزيد تكلفة البناء عن هذا بكثير اذ يبلغ ثمن الزلوع الواحد جنيها ، أى ان المائه زلوع بمائه جنيه ، بالاضافه الى ارتفاع سعر الحسب وزيادة تكاليف الغداء ( من ذرة وغلة وأرز ) .

وهنا يجب ملاحظة أنه على الرغم من توافر غذاء الحمام لدى البعض من الفلاحين من بقايا المحاصيل الحبوبية ، وفضلات المخازن والأجران ( الكناسة ) ، ومع سهولة تربيته وقلة أمراضه وعدم احتياجه لعناية خاصة حتى أنه لا يبقى على الفلاح بعد ذلك الا تكلفة البناء ، فاننا لا نجد اهتماما باقامة الأبراج لا لسبب غير الاهمال الذى زاد شيوعه فى الفترة الأخيرة بين أغلب مزارعى القطر .

**صعوبة ألفة الحمام للأبراج الجديدة :**

على الرغم مما سبق ذكره من المحاولات التى تجرى ليأنس الحمام للسكن فى البرج الا انه لا يألف غير المكان الذى اعتاده من قرن مضى ( كأبراج دنشواى القديمة ) . ولذلك نجد أن ظاهرة اقامة الأبراج تقتصر على البيوت التى بنيت بجوار هذه الأبراج القديمة والتى تتركز جميعها فى مكان واحد بالقرية حتى أن أصحابها يخشون عليها الحسد .

وبينما نجد أن أبراج الحمام تزدحم فى بعض البلاد حتى يكون هناك خطر على حاصلاتها من أسراب الحمام البرى ، فاننا فى نفس الوقت لا نجد لها أثرا فى قرى أخرى ، ولعل السبب فى ذلك راجع للتقليد .

**اهم ما يجب مراعاته فى أقامة الأبراج :**

١ – يشترط بناء الأبراج فى مكان هادىء ،

ذلك لأن الحمـــام يحب الهدوء ويكره الضوضاء • فهو ينزعج من الأصــوات العالية لذا يفضل بناء الأبراج فى الأماكن الخلوية •

٢ ـ مراعاة دخول الشمس وتجدد الهواء داخل الأبراج لأن الشمس تقتل الميكروبات كما تبعث فى أجسام الحمام النشاط وتزوده بالقوة والصحة • والهواء النقى ضرورى للحمام الكبير والصغير لأنه يمنح الحمـــام القوة والحيوية ، ويجب ملاحظة الا يكون هناك تيارات هوائية شديدة داخل مكان التربية لأن التيارات الهوائية تضر الحمام وخاصة اذا كان صغيرا ، لذا يفضل أن يكون اتجـــاه البرج الى جهة الشرق حتى يكون دافئا •

٣ ـ لا يسمح باقامة ابراج الحمام بمحل تربية الفراخ حتى لا تتكاثر الحشرات فى أعشاش الحمام ( القواديس ) بسبب عدم القدرة على تنظيفها يوميا ، وأيضــا حتى لا تقتل الفراخ ما يسقط من الزغاليل •

٤ ـ يجب ان تكون الأبـراج سـهلة التنظيف حتى يمكن القضاء على الحشرات أولا بأول، لذلك يجب على المربى ملاحظـــة الا يكون بالأبراج شقوق تأوى الحشرات وترميمها من وقت لآخر •

٥ ـ ان تكون الأبراج غير ضيقة ولا شـديدة الاتساع ـ فضيق المكان لا يسـاعد على حركة الحمام ونشاطه فيقل اخصابه ـ كما أن ضيق المكان يؤدى الى هجرة الحمـــام فى حين أن اتســاع المكان أكثر من اللازم فيه اسراف فى مصاريف الانشاء •

٦ ـ أن تكون فتحـات الأبراج مما يمكن قفله وفتحه لمنع أعداء الحمام من طيور جارحة مثل الصقر والغراب والحيوانات مثل الفار والعرس والثعبان والقطط من الدخول •

٧ ـ يستحسن بناء الأبراج فى أماكن قريبة من الأجران حتى يستفاد من الحبـــوب التى تترك فيها • كما يلاحظ أن يكون البرج فى مكان قريب من مصدر دائم للمياه الجارية النظيفـــة ليشرب الحمـــام فى أى وقت يشـاء •

٨ ـ يجب مراعاة أن يكون عدد القواديس داخل البرج أكبر من عدد الحمام الذى سيربى فى البرج •

### أكثر الطرق شيوعا فى بناء الأبراج :

★ فى العادة تبنى قاعدة على ارتفاع حوالى ٢ متر فوق الأرض من الطوب الأحمر ، والبعض يقوم ببنائهـــا من الطوب النىء ـ وتكون هذه القاعدة على شكل مستدير أو على شكل مربع على حسب شكل البرج •

★ ترص القواديس بعد ذلك فوق بعضها على قاعدة البرج بحيث تكون فتحاتها الى الداخل، وتثبت هذه القواديس بمونة من الطين المدهوك مع التبن • كما تملأ الفراغات بين القواديس وبعضها من هذه المونة •

★ فى أثناء بناء البرج توضع فى جدرانه بعض البرابخ المفتوحة من الجانبين لدخول وخروج الحمام • كما تثبت بعض عروق من الخشب متعامدة فى جدران البرج من الداخل لتثبيت الجدران ، ولاستعمالها فى انتقال عامل البرج لجمع الحمام من القواديس ولتنظيف هذه القواديس من وقت لآخر ـ كما تثبت بعض قطع خشبية أخرى فى الجدران من الخارج لوقوف الحمام عليها •

★ بعد تمـام بناء البرج تطلى القـواديس من الخارج بطبقة من الطين ثم تدهن بطبقة من الجير • أما من الداخل فتملأ الفراغات بين فتحات القواديس بطبقة من الطين •

★ يعمل للبرج باب من الخشب ويكون غالبا فى الناحية القبلية •

### عيوب أبراج الحمام العادية :

١ ـ رص القواديس فوق بعضهـا وطلاؤها من الخارج بالطين لايساعد على ايجاد الجو المناسب للحمـــام • ذلك لأنه فى أغلب الأحيان يسقط طلاء الطين الخارجى نتيجة العوامل الجوية المختلفة ـ وفى هذه الحالة

تتعرض القواديس لأشعة الشمس مما يجعل جو القواديس من الداخل شديد الحرارة فيهجرها الحمام ٠٠ وفى الشتاء تتعرض القواديس من الخارج للبرد الشديد والصقيع وربما الأمطار مما يسبب برودة الجو فى داخل القواديس الأمر الذى لا يوافق تربية الحمام ٠

٢ ـ غالبا ما يتشقق الطلاء الداخلى فى الأبراج لأنه من الطين ، وينتج عن ذلك تكاثر الحشرات فى هذه الشقوق وانتقالها الى الحمام ، وخاصة الزغاليل فتصيبها بالأمراض التى تقضى عليها ٠

٣ ـ ولما كانت الفراغات البينية بين القواديس وبعضها من الطين ، فانه يسهل على الفيران أن تعمل فيها انفاقا لتدخل الى البرج وتقضى على الحمام الصغير ٠

لهذه الأسباب كلها نجد أن أبراج الحمام المبنية بالطريقة العادية لا تناسب الاكثار من تربية الحمام ولا تؤدى الى فائدة مجزية للمربى ، فغالبا ما يهاجر الحمام منها الى أبراج أخرى أكثر ملاءمة له ٠

**طريقة حديثة لبناء ابراج الحمام :**

درس بعض المربين مساوىء أبراج الحمام العادية وتوصلوا الى طرق جديدة لبناء هذه الأبراج ، بحيث يتوفر للحمام فى هذه الأبراج الجو المناسب للتربية فى جميع فصول السنة ، وكذلك حمايتها من أعدائها مثل الفيران وغيرها ٠

**بناء أبراج الحمام بطريقة « الترمس » :**

توصل المهندس الزراعى « محروس قنديل » الى طريقة حديثة لبناء أبراج الحمام مستعينا فى ذلك بنظرية « الترمس » ٠ وهذه النظرية تهدف الى ايجاد جو معتدل مناسب داخل برج الحمام فى جميع فصول السنة عن طريق وجود فراغات بينية بين القواديس ـ وهذه الفراغات تكون بمثابة طبقة عازلة تعمل على حفظ الحرارة داخل برج الحمام ، بحيث لا ترتفع صيفا لارتفاعها خارج البرج ولا تنخفض شتاء لبرودة الجو الخارجى ٠ وفيما يلى شرح لطريقة بناء البرج بهذه الكيفية :

**أولا : أبراج الحمام فوق أسطح المنازل :**

فى بناء أبراج الحمام بطريقة الترمس فوق أسطح المنازل يلاحظ ما يأتى :

★ أن يكون سطح المنزل بالمسلح أو مغطى بالبلاط حتى لا تثقب الفيران السقف وتدخل الى البرج ـ وتقام أبراج الحمام فوق السطح على شكل هندسى يعطى للمنزل جمالا ورونقا ٠

★ فى بناء أبراج الحمام على شكل حجرات فوق سطح المنزل يلاحظ أن تكون جدران حجرات البرج على امتداد جدران المنزل ٠

★ تبنى جدران حجرة البرج على نصف طوبة حمراء بالأسمنت والرمل ، وعلى ارتفاع يتناسب مع عدد القواديس المطلوبة ٠ وفى هذه القواديس تضع الأنثى بيضها بعد أن تصنع فيه عشا من القش بمساعدة الذكر ٠ ثم تقوم الأنثى بحضانة البيض بالتناوب مع الذكر حتى يفقس ـ وبعد الفقس تقوم الأنثى والذكر بتزقيق الزغاليل حتى تكبر وتصبح صالحة للأكل ٠

وبعد فترة تقوم الأنثى مرة ثانية بوضع البيض فى قادوس آخر ، لأن الزغاليل التى تم فقسها من البيض الذى وضعته الأنثى أولا تكون موجودة ولم تستهلك بعد ٠

★ وفى بناء الحجرة يوضع على ارتفاع متر من الأرض عرقان خشب فى كل جانب من جوانب الحجرة ، وتكون المسافة بين كل عرقين حوالى متر ، وتلوح هذه المسافة بالخشب ٠

★ بعد الانتهاء من بناء جدران حجرة الحمام يعمل سقف هرمى من الخشب ليكون عازلا للحرارة ولا يجوز عمله من الأسمنت المسلح حتى لا يجعل الجو داخل البرج شديد الحرارة صيفا أو شديد البرودة شتاءا ـ وفى وسط السقف تعمل مظلة (شخشيخة) بطول البرج عرضها حوالى متر وارتفاعها

حوالى ٧٠ سم وتسقف هذه المظلة على شكل جمالون يكون له رفرفة ليستظل الحمــام تحتها أثناء النهار ويقف فوقها فى الصباح وقرب المســاء ، وتعمل جوانب المظلة من البغدادلى بحيث تكون المسافة بين البغدادلى وبعضه حوالى ٢٠ سم حتى لا يسمح لأعداء الحمام بالدخول ٠

**ثانيا : اقامة أبراج الحمام فى الحقول :**

لبناء أبراج للحمــام فى الحقــول بنفس الطريقة السابقة يمكن اتباع ما يأتى :

★ تبنى أعمدة من الأسمنت فى مكان بناء البرج فى الحقل ، ويلاحظ أن تكون هذه الأعمدة بارتفاع حوالى ٣ أمتار ٠

★ تصب فوق الأعمدة طبليـــة من الأســمنت المســلح ٠

★ يعمل للطبلية رفرفة من الخارج بعرض ٥٠ ســم ٠

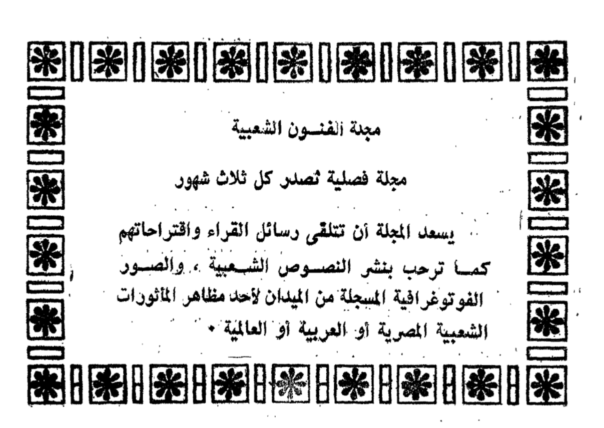
★ يبنى البرج فوق الطبلية أما على شكل مربع أو على شكل مخروطى بالطريقة الســابق ذكرهــا ٠

★ يمكن الاستفادة من الأعمدة المقام عليها البرج فى بناء حجرة أسفل البرج تستعمل كمخزن ٠

**أبراج الحمام الاحتياطية ( ظاهرة بنـاء أكثر من برج فى مكان واحد ) :**

لما كان الحمــام البرى سريع الهجرة اذا ازدحمت الأبراج به ، لذلك عند تصـميم البرج يلاحظ أن يكون عدد القواديس أكثــر من عدد الحمام المطلوب تربيته فى البرج مرة ونصف على الأقل كما سبق ذكره ، وذلك حتى يجد الحمام مكانا يضع فيه البيض أثنــاء تربية الزغاليل والا وضع البيض على الأرض أو هاجر من البرج٠

ومن المستحسن بناء برج آخر مجاور للبرج الأساسى ليهاجر اليه الحمــام البرى عند ازدحام البرج الأول ، وبذلك يتكاثر عدد الحمـــام فى أبراج مختلفــة ، ويبنى البرج الاحتياطى بنفس طريقة بناء البرج الأساسى ٠



# عربات الأطعمة الشعبية

عبير عبد العزيز

● المقـــدمة :

الفنون الشعبية في كل أمة عنوان على استمرار توارث التقاليد الفنية من جيل الى آخر ، والحرص على ابتكارات الشعب فى استخدامات مفيدة لأغراض الناس •

والفن الشعبى هو فن الحياة ، حيث يتعامل مع المســاكن والأشـــياء ذات الاستخدام اليومى ، كالأزياء وأدوات الزينة والأوانى والصناديق والأثاث والمفروشات والســجاد والكليم والأعمــال الخشبية والمعدنيـــة والزخرفية وأشغال التطعيم والجلود والنسيج والطبــاعة ، والتكوين والزخرفة والرسم والوشم ، الى غير ذلك من أشكال الفنون التعبيرية والحركية •

ونتيجة لعراقة الحضــارة المصرية وتنوع عطائها الهائل فى مجــال الفنــون والحرف والعمارة • بدءا من الحضـارة المصرية القديمـة « الفرعونيـــة » ومرورا بالحضارة الاغريقية ، الرومانية ، القبطية والاسلامية والمعاصرة ، فان الفن الشعبى فى مصر له مكانة بارزة على المستوى العالمى ، وله آثاره التى تلقى اعجابا شـــديدا من الفنانين والخبراء فى أنحاء العالم •

والفنـــان الشعبى يعبر عن افكاره المتوارثة بصــورة متحـررة ، دون قيود ، ويستخدم من الأشكال والألوان ما يناسب أغراضه ، وتتوافر فى أعماله قيم فنيـــة وجمالية رائعـة ، كما أن لديه القدرة على تحوير الأشكال لتناسب أسلوب التنفيذ •

والفنان الشعبى فنان يتسم بالروح العملية ، فهو فى سبيله لانتــاج عمل فنى غير مكلف ، يستخدم بقايا الخامات ويؤلفهـــا فى عمله ، وكذلك يقتصد فى استخدام الخامات الأصلية ويعتمد فى الأساس على الخامات المتوافـرة فى البيئة من حوله ، وقد تمكن الفنان الشعبى عبر الأجيال من التوصل الى خير الطرق لاســتخدام تلك الخامات البسيطة فى أحسن صورة وأجمل تعبير •

كما ان الفنان الشعبى يستخدم أدوات بسيطة للغاية ، أغلبها من صنع يده ، فى تشكيل تلك الخامات وتطويعها لأغراضه •

وللفنان الشعبى شغف بالجمال ، فهو يلون ويزخرف كل ما تقع عليه عينـــاه من الملابس والعمائر الى العربات الخشبية ، فيضفى عليهـا الزخرف الجميـــل كتعويض عن فقر الخامات ، فتصبح مشغولاته قليلة التكلفة ولكن عاليـــة القيمة •

(★) هذا المقال جزء من بحث قامت به الباحثة باشراف الأستاذ صفوت كمال استاذ الفولكلور •

وهو مبـــدع له قدرة على التغيير والتبديل والتنويع اللا نهائي ، ونادرا ما يكرر ما يفعل طبق الأصل ، بل دائما يجرى عمليات التنويع من قطعة الى أخرى ٠

ويراعى الفنان الشعبى ملاءمة ما يصنع للغرض المقصود بدرجة عالية ، كما يراعى أن يكون صالحا للاستخدام لمدة طويلة دون أن يتلف أو يتدهور ٠

ومن احدى الظواهر الشعبية المنتشرة فى مصر ظاهرة عربات المأكولات الشعبية ، وسأحاول هنا عرض نبذة عن صناعة هذه العربات بأشكالها المختلفة ، كل بحسب وظيفتها التى صنعت من أجلها ٠

**ولقد حاولت قدر الامكان دعم هذا العمل ببعض المراجع ـ وهى قليلة ، استنادا الى أن الأساس هو الدرس الميدانى ، وأية نتائج مستخلصة هى نتائج ميدانية ٠ وفى هذا ما يمنحها صلاحية على مستوى المنطقة التى تتناولها ٠**

**● نبذة تاريخية :**

**قبل البدء فى محاولة معرفة تاريخ ميلاد هذه العربات سأعرض تعريفا قام به الأستاذ / أحمد أمين فى كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» للعربات الكارو وهو أقرب تعريف للعربات الشعبية ، حيث قال : انها عربة يجرها حمار أو حصان ، وهى عبارة عن ألواح من الخشب سمرت ووضع لها عجلتان أو أربع عجلات وأكثر ما يركبها النساء فى المآتم والأفراح وكثيرا ما يغنين عليها ويرقصن وقد تستعمل فى نقل العفش فتوضع على العربة عارضة خشبية تتحمل كثيرا منه ٠**

ومن خلال هذا التعريف يمكننا أن نعرف عربات الأطعمة الشعبية بأنها : عربة تجر باليد أو يجرها حمار أو حصان أو تجر ـ حاليا ـ بواسطة تريسيكل ٠ وتصنع من الخشب والزجاج والحديد والألمونيوم ، وتستخدم فى بيع المأكولات الشعبية ، بغرض وصول هذه الأطعمة الى مناطق التجمعات السكانية ٠٠ بالقرب من المصانع ومحطات السكك الحديدية ٠٠ ودور العبادة وغير ذلك من أماكن يتجمع فيها الأهالى فى المناسبات المختلفة والأعياد ٠

وقد تفنن الصانع فى عمل وصناعة هذه العربات من قديم الزمن وذلك من جهة الشكل والوظيفة فى محاولة منه للوصول الى عرض المأكولات بطريقة تجذب المشترى ٠

ولمعرفة تطور صناعة هذه العربات ، يجب معرفة ما هى نوعية الأطعمة المعروضة عليها وكيفية تصنيعها ، ومن أهم هذه المأكولات وأوسعها انتشارا : الفول ثم الترمس ثم البليلة والبطاطا والذرة المشوية واللب والسودانى والى غير ذلك من أطعمة للتسالى ٠

وفى كتاب وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية نجد عن طعام المصريين الآتى :

يحب المصريون قبل كل شىء لحم الضأن ، ولكن الطبقات الشعبية لا يمكنها أن تستمتع بمثل هذا الترف الا أيام المناسبات الهامة ٠ أما بقية العام فهى تعيش على الخضروات الطازجة والسمك المملح ودرنات النباتات وبقول من نوع الحمص والفول والترمس وتباع الأطعمة الأخيرة مطبوخة وتشكل بالاضافة الى بعض الفاكهة الغذاء الرئيسى لسكان المدن ٠

وربما جاز لنا أن نجد فى كسل المصريين الفطرى وفى ندرة الوقود فى بلادهم بعض أسباب هذا الصيام المستمر الذى حكموا به على أنفسهم حتى يتخلصوا من حيرة المطبخ ، ولعلها هى نفس الأسباب التى دفعتهم الى تفضيل استخدام الأطعمة التى تؤكل نيئة وبلا اعداد أو تلك التى يمكن طهيها بكميات كبيرة على يد اناس يحترفون ذلك كمهنة لهم ٠ وفضلا عن ذلك فلو أننا قارنا طريقتهم فى الغذاء هذه وتلك التى كانت لدى قدماء المصريين لوجدنا تماثلا كبيرا سواء فى المأكولات أو فى بساطة اعدادها ٠

وأثناء حرارة الصيف الشديد يأكل الناس

بشغف . البنجر والخيار والبصل المنقوع فى الخـــل . وهذا النوع من الطعام رخيص الثمن وينادى عليه الباعة فى الشوارع ويعرضونه فى الميادين حيث يتجمع العامة أيام الأعياد .

وعندما تنقضى مواسم الفاكهـة والخضروات يصبح الطهاة الذين يقومون بطهو كميات كبيرة من الفول والحمص..الخ . المصدر الوحيد لطعام الطبقة الدنيا من الشعب ومن الطرق التى كانت مستخدمة قديمـــا فى طهو هذه الأطعمة ، وهى طريقة اقتصادية للغاية وبالغة البساطة ، فطهاة الشعب ــ ان كان يصح أن نسميهم بهذا الاسم ــ لديهم قدور من الفخار كبيرة الحجم يقومون بملئها حتى ثلاثة أرباعها بالبقول المغمورة بالمياه وتسمى هذه « قدرة الطبخ » بلغة أهل البلاد وبعد أن تملأ القدرة بهذه الطريقـــة يغلق حلقها تمـــاما بالليمون النيلى وطين الطفل ثم تدفن فى رماد الحمامات العامة الملتهب وتترك هكذا لمـدة من ٥ : ٦ ساعات ، وبعد ذلك يصبح الطعام مطهوا تماما وصالحا للبيع .

ويطهى الترمس بنفس الطريقة السابقـة . ولكى يفقد مرارته فانه يستنبت قبل اعداده ثم يغسل وذلك بوضعه فى سلال تدلى وســـــط النيل وعندما يتم كل ذلك يطهى الترمس » .

وفى الواقع أن هذا الوصـف مازال ســائدا للآن فى كثير من أنواع الأطعمة الشائعة بين عامة الناس فى مجتمعنا ، ولكن أن يرد سبب انتشار هذه الأطعمة الجاهزة الى كسل المصريين فان فى ذلك اجحاف وعدم تبصر بالغـــرض من ذلك . فهذه الأطعمة تكون شائعة عادة بين التجمعـات البشرية التى تقوم بالعمل سواء فى حقل المعمار والبناء أو الحفر وغير ذلك مما يصعب عليهم اعداد وجباتهم الغذائيـة ، وعلى أية حـــال فان هذا الأمر يجب أن يكون موضع دراسة من الباحثين الاجتماعيين وبخاصة أننا فى عصر «الساندوتش» كما يقال أو عصر الوجبات السابقة التجهيز .

### ● رحلة مع عربات الأطعمة الشعبية

بدأت رحلتى فى الصـــباح الباكر وكنت قد قررت أن أتتبع العـــربات الشعبية فى مناطق تجمع العمال والأحياء الشعبية وأثنـــاء ذهابى أستوقفتنى عربة وحولها مجموعة من العمـــال متجمعين وكل منهم منهمك فى تناول افطاره قبل توجهه الى عمله . وكانت العربة عـــربة فول مدمس ، وكان صاحبها واقفا منهمكا فى سرعة تلبية الطلبات ، وحاولت أن أبدأ حديثى معه ، ولكنى وجدته مشغولا حيث أن هذا الوقت كان وقت الذروة بالنسبة له فتركتـه وجلست فى سيارتى أشـاهد العربة فوجدتهـا مصنوعة من الخشب ويجرها حمـــار وتتكون من مدادين أفقيين ولها رجلان أماميان من الخشب وترتكز العـــربة من الخلف على عجلتين خشبيتين ولهما اطاران من الكاوتش ، وتتصل العجلة بالعربة من الخلف بواسطة سوستتين تعملان على امتصاص الصدمات ، وقد زخرفت العربة من الخلف برسم بعض المثلثـات ذات ألوان مختلفـة ، أما جانبـا العربـــة فبلـــون بنى ، وقد حلى الاطـــار الخارجى لها باللون الأخضر الداكن وبعد فترة لاحظت أن هذا التجمع قد بدأ يتفرق شـــيئا فشيئا فذهبت اليه ، وعرفت منـــه أنه بدأ هذا العمل مع والده منذ أكثر من أربعين سنة ، وهو فى ســن العاشرة من عمـــره ، وقد ورث هذه الحرفة من والده حيث كان يجر العربة فى بادىء الأمر بيديه فى حى الغورية ، وأن والده هو الذى صنع العربة بنفسه حيث كان يشترى خشـب العربة ( جذوع أشجار ) من تاجـر فى المنيرة ، ويقطعه ويركبه ثم يقوم بدهانها وزخرفتهـا ، وبالتالى فانه تعلم هذه الصناعة من والده وأنه فى الوقت الحالى يقوم بعمل عربة أكبر من عربته هذه ، وقد دعانى لرؤيتها حيث يسكن فى منطقة الدويقة فى عين الصيرة ــ وقد كان هذا الحديث فى منطقة البساتين حيث استقر هناك « وكون زبون له» ، على حد قوله ، وانه لن ينتقل من هناك أبدا حيث عرفه الناس ــ وفى نهـــاية الحديث اتفقت معه على اننى سأمر عليه ثانية بعد الظهر لأرى عربتـــه الجديدة ، وكان قد شرح لى بأن العجل والسوست الخاصة بالعربة يقوم بشرائها من عم مصطفى درويش بالمغربلين ثم يتولى عملية تصنيعها وتركيبهـــا وزخرفتهـــا بألواح مـــن الألمونيوم والصاج .

ثم توجهت بعد ذلك لحى المغـربلين لأقابل

عم مصطفى درويش صـــانع الهيكل الحديدى للعربة فوجدت محله أو ورشته بعد ســـؤالى عن مكانة ـ وبدأت حديثى معـه عن كيفيـة تصنيعه للهياكل الحديد للعربات فقال أنه بدأ هذه الحرفة منذ حوالى ٢٥ سنة وقد ورثها عن جده • وعرفت أنه يقوم بشراء السوسست والعجل والقضيب الحديد الخاص بهـم من وكالة البلح وكذلك رولمان بلى العجلات •

ويقوم النجار بعمل العربة من خشب الشجر المخروط وبعمل العجلات أيضا من الخشب ، ثم يقوم عم مصطفى بتغليفها بقطع الكاوتش القديم ثم يقوم بتجميع كل ما سبق وتثبيته فى العربة الخشب التى تصنعها ورشة بجواره • وقد حاولت تصوير المحل ولكنه قال لى • « لأ تصوير لأ » ، فقلـــت لـه : لمـــاذا ؟ فأصـــر عـــلى الرفض بدون ابـداء الأســباب ، فشــكرته عــلى الحديث وذهبت الى ورشة النجارة وهى عبارة عن ورشة وجراج للعربات أو كمـــا يقول عـم شعبان صاحبهـــا أنهـا « اصطبل » وقد بدأ يشرح لى كيفية تصنيع العـــربة بدءا من شراء خشب الشجر حتى تركيب « الرجول » الأرجل للعربة ، وما هى الا ورشة عادية كأى ورشة نجارة ولكن المكان واسع نسـبيا والخشب المستخدم خشب شجر ، ويجمع عن طريق النقر واللسان، أما الجراج فهو يقوم بوضع هذه العربات فيه فترة الليل بعد أن يأتى بها الباعة المتجـولون • ثم يقوم بتنظيف العربة وغسلها •

ثم توجهت بعد ذلك الى أحد صانعى « القدر » وهو رجل فى الستين من عمره تقريبا ، وتقع الورشة الخاصة به بمنطقة الجيارة بمصر القديمة وقد كان يعمل بهذه الحرفة منذ صغره وفى نفس هذه الورشة ، حيث كان يمتلكها جده ، ومنه تعلم كيفية صـــنع قدر الفول من الألمونيـــوم المطروق ، وهى تشكل من قطعة ألمونيوم واحدة وذلك بواسطة الطرق عليها • ويقدر حجم القدرة بالقدح ، وأقل حجم هو بمقاس خمسة أقداح ، تعـــادل ٤ كجـم تقريبـا ، أما « كبش » الغرف ( المغرفة ) ، فهى مصنعة من النحاس الأحمـــر وهى اما مخرمة أو غير مخرمة وذلك حسب طلب المستخدم لها • وقد لاحظت أنه يصنع أشـــياء أخرى ، فوجدت عنده القدر الخاصة بعـربات حمص الشام ، ويقدر حجمها كمثل قـدر الفول بالأقداح ، وهى تشبه قدرة الفول ولكن بفتحة من جانب القدرة لها غطاء وعادة يكون حجـــم القدرة من ١٥ الى ٢٥ قدح •

ووجدت أيضا التنور ( وهى عبارة عن شكل أسطوانى يوضـع تحت صينية الكشرى ويكون بداخلها الموقد ) والصوانى الخاصـــة بعربات الكشرى • وعندما بدأت أتحدث معه عن الأدوات الخاصة بعربة الكشرى أشار الى عـربة تقف على ناصية الشارع ، وقال هناك ستجدى رجل اسمه محمود سيشرح لك كل شئ •

توجهت لعم محمود فوجدت العـربة بمقاس حوالى ٥٠ر١ × ــر١ متر بتجر باليــد ، الجزء الســـفلى عبارة عن صـندوق له باب جانبى • وذلك للتخزين ، مزخرف بعدة ألوان وكتـابات ( أمثال ـ آيات قرآنية ) •

والجزء العلوى عبـــارة عن أربـع قوائم من الخشب وبينهم زجـــاج أبيض ومزخرف بألوان ورسـومات على الأحرف وذلك لتظهر المأكولات الخاصة به ( الكشرى ) ، أما سقف العربة فعلى شكل طربوش كما سماه عم محمود وهو عبارة عن قطاعات من الخشب والزجاج الملون •

وحكى لى أنه ورث هذه الحرفة عن عمه وأن هذه « النصبة » يعمل فيهـــا منذ أكثـــر مـن خمسة عشر عاما •

وسألته عن مكان صـــناعة عربات الكشرى فقال لى فى منطقة بالامام الشافعى عند رجل طيب اسمه رجب • وقد شرح لى كيف يصنع الكشرى فى منزله الموجود بنفس الشارع ، وتساعده فى ذلك زوجته وأنه يبدأ العمل من الصباح الباكر حتى آخر الليل •

**ثم توجهت بعـــد ذلك الى منطقة الدويقـــة** لأقابل بائع الفول لأرى عربته الجديدة وأثنـــاء ذهابى وجدت عربة من الخشب تقف أمام جامع عمرو بن العاص وهى على شكل مركب ولهـــا غطاء من أعلى « تنده » وقد كانت العربة مزخرفة وملونة بألوان مختلفة وترتكز على ثلاث عجلات ( مثل عجلات عربات الأطفال ) ووجـدته يبيع

بعض المشروبات هى التمر هندى والخروب والسوبيا ( مشروب الشعير ) ، حيث يقوم بتخزين الثلج فى الجزء السفلى ليحافظ على تجمد الثلج أطول وقت ممكن . وتوضع المشروبات داخل أوانى ودوارق من الزجاج على قاعدة من الألمونيوم وبها محابس جانبية وذلك لصب المشروب من خلالها . وبسؤاله عن مكان تصنيع العربات الخاصة ببيع المشروبات ، قال لى انها بالموسكى عند بوابة المتولى . وقد عرفت منه أنه يقف فى هذه المنطقة منذ أكثر من ٢٧ سنة ولايمكن أن يغير مكانه هذا ( حتى لو كان سيكسب ألف جنيه فى مكان آخر ) . وأن كل من يقف فى هذه المنطقة هم صبيانه . وشكرته وأكملت طريقى الى منطقة الدويقة حيث يقطن عم محمود فرحب بى وبدأ يكمل حديثه فى كيفية صناعة الفول ، بأنه يبدأ فى توجهه الى مكان النصبة من الساعة الرابعة صباحا مع صلاة الفجر الى العاشرة صباحا ، ثم يرجع ليبدأ فى « تعمير » الزجاجات بالزيت الحار ، وبالدقة، والطحينة . ويغسل العربة وينقى الفول ثم « يولع » على الفول من الساعة الحادية عشرة صباحا الى فجر اليوم التالى .

وقد رأيت العربة الجديدة التى يصنعها ، وهى عبارة عن صندوق كبير به أرفف من جميع الجوانب وذلك للأكل عليه ، ولهذا الصندوق **غطاء من أعلى به ثلاث فتحات لكى توضع أسفلها** قدور الفول بحيث يظهر فمها فقط . وهى مصنوعة من خشب الشجر المكسى بالصاج المجلفن ، وقد تفنن فى زخرفتها وتجميلها كهواية له .

**وفى طريق العودة رأيت عربة الآيس كريم وقد كانت على شكل أوزة وملونة بألوان مختلفة لجذب أنظار الأطفال ، وهى عبارة عن صندوق من الخشب ( الثلاجة ) ويعلوه فترينة من الزجاج لعرض البسكويت الخاص بالآيس كريم ويجر هذا الصندوق بواسطة عجلة يقودها البائع .**

وعرفت أنه يشترى الثلاجة من البساتين ثم يقوم هو بتركيبها وعمل زخرفتها وكانت تقف بجواره عربة تجر باليد لبيع الترمس وهى مكونة من صندوق خشبى يرتكز على ٤ عجلات من الخشب والجزء العلوى عبارة عن قرصة لها حواف عريضة لوضع القلل المغطاة بأغطية من النحاس ويوجد فى الجزء الأمامى قرطاس من الصاج الملون لوضع القراطيس الورقية . والقرصة من أعلى كانت مقسمة الى قسمين قسم لبيع الترمس وهو الغالب والآخر لبيع الحمص وحب العزيز .

### ● الأنواع المختلفة للعربات الخاصة ● بالأطعمة الشعبية

من الملاحظات السابقة يمكن تقسيم أنواع العربات الى :

**أولا : من ناحية طريقة الجر :**

١ ـ عربات تجر باليد مثل عربة الترمس ، الذرة ، الكشرى ، البطاطا ، عربات التسالى ( اللب ، الفشار ) ، حمص الشام .. الخ .

٢ ـ عربات تجر بالحمار مثل عربة الفول .

٣ ـ عربات تجر بالتريسيكل مثل عربة الآيس كريم وعربة حمص الشام .

**ثانيا : من ناحية الخامات المستخدمة فى تصنيعها :**

١ ـ عربات تصنع من الأخشاب .

٢ ـ عربات تصنع من المعادن مثل عربات السندوتشات ، وهى عبارة عن فترينة من قطاعات الألمونيوم والزجاج ، وأيضا مثل عربات بيع المشروبات .

**ثالثا : من ناحية الحجم :**

١ ـ عربات بحجم صغير مثل عربات التسالى .

٢ ـ عربات بحجم متوسط مثل عربات الترمس .

٣ ـ عربات بحجم كبير مثل بعض عربات الفول .

رابعا : من ناحية الزخارف :

١ ـ زخارف أغلبها كتابات ، مثل : عربات الكشرى والجيلاتى .

٢ ـ زخارف على شكل هندسى ( مثلثات ـ مربعات ) بألوان زاهية ، مثل : عربات الترمس.

٣ ـ زخارف بالمواد المعدنية مثل عربات الفول والسندوتشات .

● لقد وجدت بعد هذه الدراسة ان كل من يعمل فى هذا المجال من تصنيع العربات الى البائع نفسه انما ورث هذه الحرفة عن أجداده .

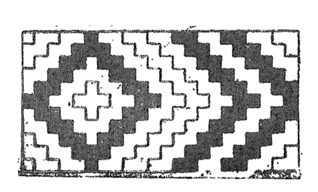
● وفى تصورى ان بداية هذه العربات ان البائع كان يفرش مائدة أو طبلية بالطعام الذى يتخصص فى بيعه فى أماكن تجمعات الناس أو فى أماكن ذهاب واياب الناس .

وأن هذا البائع كان ينصب هذه الطبلية فى الصباح فى مكان وفى المساء فى مكان آخر وهكذا الى أن تطور تفكيره فركب لها عجل لسهولة التجول بها ، وبخاصة أننا نجد فى الأسواق والموالد ومراكز التجمعات هذا الشكل من الأطعمة التى تباع على الطبالى مثل حلل المحشى وغيره .

● حدث تطور فى شكل العربات نتيجة لاختلاف وتنوع وظائف العربات ، فعلى سبيل المثال : كان يطهى الفول ويباع فى قدور من الفخار للمحافظة على حرارته ساخنا ، أما الآن فيطهى ويباع فى قدور من الألمونيوم ويحافظ على درجة حرارته اما بوضع موقد تحتها واما بوضعها مدفونة فى قش الرز .

● فى الوقت الحالى ومؤخرا أصبح من الظواهر المنتشرة ، وضع عربة شعبية داخل أرقى الفنادق وذلك كقطع ديكور شعبية تعطى لمسة أصالة محلية على الحداثة فى البناء والديكور .

● من الأشياء التى أقترحها فى نهاية هذا البحث : اعادة تجديد كل سوق من الأسواق المختلفة فى جميع أنحاء القاهرة بحيث تعرض معروضاتها على مثل هذه العربات ولكن بصورة أجمل ، وأن تزخرف العربات وتنظف لكى تبدو جميلة ، ويصبح للسوق وظيفته الأساسية فى بيع الخضروات والفاكهة وأيضا من الممكن فى الوقت نفسه أن يكون مكانا سياحيا يأتى اليه السائحون لمشاهدة أصالة الذوق الشعبى المصرى فى التعبير الفنى عن وعيه بقيم الجمال فى حياته اليومية الجارية .



# التراث الشعبى
## وسينما الأطفال

مصطفى شعبان جاد

**لا شك أن موضوع التراث الشعبى والسينما من الموضوعات المهمة ، وبخاصة اذا كانت السينما هنا موجهة لطفل الذى تتكون ملامح شخصيته الثقافية من خلال ما يستقبله من ثقافات وفنون لها تأثيرها الفعال كفن السينما .**

وقد أحتفل بدعوة نخبة من أساتذة الفولكلور للاشتراك فى مهرجان سينما الطفل الذى عقد بالقاهرة - فندق شبرد - فى الفترة من ٥ الى ١١سبتمبر ١٩٩٢ .. حيث عقدت ندوة عن « **توظيف التراث الشعبى فى سينما الأطفال أشرف عليها الدكتور علاء حمروش رئيس المجلس القومى لثقافة الطفل .**

**وقدم الأستاذ صفوت كمال بحثا عن « توظيف التراث الشعبى فى سينما الطفل »** حيث عرض الجهود العالمية المبذولة فى هذا المجال وأضاف قائلا :

«.. أما بالنسبة للسينما المصرية ، فلا أعتقد، أو يمكن أن أفترض ، أنه قد تبلورت أية اتجاهات أو وضحت أية جهود فى هذا المجال من مجالات صناعة السينما » .

وكانت هذه المقدمة الصريحة والمباشرة قد بلورت مسار الندوة حيث تركز النقاش حول ما يمكن تقديمه للنهوض بسينما الطفل فى تفاعلها مع تراثنا الشعبى .. وأنه قد آن الأوان كى تتكاتف الجهود السينمائية والفولكلورية فى هذا المجال الذى تأخرنا كثيرا عن الخوض فيه .

وقد ركز الأستاذ صفوت كمال فى حديثه على أهمية الانتباه الى موضوعات التراث الشعبى وما تم فيه من دراسات ومواد مجموعة ميدانيا يمكن أن تكون مصدرا أساسيا من مصادر توظيف مكوناتها فى السينما ، وضرب أمثلة للجهود المبذولة فى أميركا وأوربا والهند والصين حيث أنها جميعا تلتقى فى بؤرة واحدة وهى تنمية قدرات ومعارف الطفل . وقدم الأستاذ صفوت مجموعة من الاقتراحات كى نصل بسينما الطفل الى المستوى الفنى والابداعى المطلوب .. ومن بين هذه الاقتراحات :

**« - تقديم نماذج للأبطال من مختلف المجالات والحقب التاريخية ، والتعريف بمراحل البطولة التى مروا بها .. وبخاصة أن التراث الشعبى المصرى يزخر بالعديد من هذه الصور » .**

**« - أن مجموعة القيم التى تنظم أشكال السلوك الانسانى النبيل يجب أن تقدم من خلال اطار عادات وتقاليد المجتمع ، موضحة أساليب السلوك فى تطبيقها .. كما أنه من الضرورى أن يكون المتصدى لعملية الابداع الفنى السينمائى واعيا كل الوعى بالرؤية المستقبلية للطفل » .**

وفى اجابته عن أحد أسئلة الحاضرين عن الأفلام التسجيلية الموجودة لدينا عن الحرف والصناعات الشعبية وأهمية الاستفادة منها ، أشار الأستاذ صفوت كمال الى أهمية هذه الموضوعات كجزء من تراثنا الشعبى المصرى .. فصناعة الحصير والفخار قديمة قدم الانسان المصرى الذى ابتدعها قبل أى انسان آخر .. حيث أنه لم يكن ابنا للطبيعة بل سيدا لها ..

كما شارك الدكتور جهاد داود ببحث عنوانه « **توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل** » .. وقد استهل حديثه بالاشارة الى اهتمام دول الغرب المبكر بدراسة موسيقى الشعوب ووصولها الى مراحل متقدمة استطاعت فيها أن تدرس ظواهر الموسيقات الشعبية المختلفة التى كان من بينها الموسيقى العربية والمصرية خلال العصور.. ثم انتقل بعدها الى الحديث عن تراثنا الشعبى الذى بدأنا الاهتمام به منذ منتصف هذا القرن حيث لا يزال الطريق طويلا وشاقا وبخاصة فى مجال الموسيقى الشعبية .

**وأكد الدكتور جهاد على أهمية الموسيقى بالنسبة للطفل وأهمية السينما أيضا** .. ثم انتقل لموضوع الموسيقى الشعبية حيث تحدث عنها من خلال ما تحتويه من عناصر مثل : الأغنية الشعبية / الموسيقى الشعبية الآليه/الآلات الموسيقية الشعبية . وفى عرضه لموضوع الموسيقى الشعبية الآلية عرفها بقوله :

**« ترتبط الموسيقى الشعبية الآلية أساسا بالرقص الشعبى كرقص الخيل والغوازى وألعاب التحطيب ، كما تساهم الموسيقى الآلية فى بعض المناسبات الاجتماعية الشعبية والاحتفالات الدينية » .**

**ثم أكد الدكتور جهاد فى نهاية حديثه عن الموسيقى الشعبية على أهمية البحث العلمى مشيرا الى الدراسات الجادة التى قام بها الأوربيون لدراسة موسيقانا الشعبية فضلا عن متابعة البحث العلمى المصرى فى هذا المجال . واختتم حديثه بطرح مجموعة من الاقتراحات التى يمكن الاستفادة منها فى توظيف الموسيقى الشعبية فى سينما الطفل كان من بينها :**

**« اعادة تقديم الأصل الشعبى بعد تهذيبه من العبارات غير اللائقة ـ ان وجدت فى النص ـ أو المبالغة غير الفنية وغير المنطقية فى أسلوب الاداء الشعبى ، ويكون ذلك بأداء المؤدى الشعبى أو الفنان المحترف » .**

**وقد شارك الدكتور كمال الدين حسين ببحث تحت عنوان « درامية الحكاية الشعبية وتوظيفها فى سينما الأطفال »** حيث بدأ بتعريف الحدوته قائلا :

**« الحدوته هى أول وأبسط شكل من أشكال السرد القصصى الشعبى الذى عرفته الانسانية ، ويعتقد أن الدافع لنشاتها كان التحذير والتخويف من الأضرار التى تحيط بالانسان ، وذلك بابداع تلك الحواديت التى تتضمن كثيرا من الأحداث الخيالية » ثم فرق بين الحكاية والحدوته مشيرا الى أن الحكاية الشعبية هى الامتداد والتطور الطبيعى للحدوته .**

واستعرض الدكتور كمال الدين حسين فى بحثه موضوع الحكاية الشعبية من خلال الحبكة والشخصيات والصراع وحدود الزمان والمكان .. حيث أوضح أن الفعل فى الحكاية الشعبية لا يبدأ فجأة ، بل لابد من وجود تمهيد واستهلال لبدأ الفعل حيث يساعد هذا الاستهلال على تقديم الشخصيات فضلا عن الدوافع الدامنة وراء الفعل ، أما بالنسبة لنهاية الحكاية فلابد أن تعقبها صيغة ختامية تهدف الى تأكيد الجوانب الأخلاقية والوعظية التى تطرحها الحكاية .. ويستطرد قائلا :

**« تخضع الحكاية الشعبية فى بناء حبكتها لمنطق الحكاية الشعبية دانه والذى يحكمه الى حد كبير منطق القدرية وأن كل شئ يحدث فلابد أن يحدث ، لا وفقا لأهدافنا ومنطقنا بل وفقا لمنطق الحكاية نفسها ، لذلك يتحتم علينا أن نسلم أنفسنا لعالمها الخاص بصورة نهائية ».**

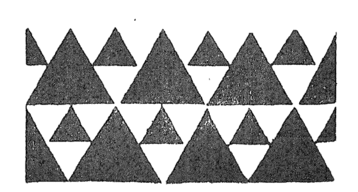
أما بالنسبة للشخصيات فى الحكاية فيرى الدكتور كمال أنه يمكن تقسيمها تبعا لطرفى الصراع الأساسى الى شخصيات خيرة وأخرى شريرة ، ولكل منها خصائصها ومميزاتها ، وضرب عدة أمثلة من الحكايات الشعبية الغربية

والمصرية للتدليل على هذه الخصائص ٠٠ ثم استعرض موضوع الصراع بين هذه الشخصيات وما تحمله من قيم ايجابية فى صالح المجتمع فى مقابل تلك التى تحفل بقيم سلبية هى قيم الشر، الى أن ينتصر الخير فى النهاية لصالح الجماعة ٠

**وفى ختام الندوة أكد الدكتور علاء حمروش على أن مفهوم التراث لا يعنى العودة الى الماضى ، بل أن نعايش ـ الآن ـ هذا التراث ٠ ففكرة العودة الى الخلف غير واردة ٠٠ ودور الأجهزة القائمة على الفنون فى مصر هو أن تلتفت الى قيمة هذ التراث الشعبى الحى الذى نتداوله الآن ، وأن توظفه فى شتى الفنون كالمسرح والموسيقى ،**

**وبالنسبة لسينما الطفل فان المهمة شاقة وواقعة على عاتق الأساتذة المتخصصين فى مجال الابداع الشعبى بالتعاون مع الشركة القابضة للسينما والمركز القومى للسينما ومركز ثقافة الطفل لوضع الأسس العلمية لانتاج الأفلام فى المستقبل ٠**

**وكما صرح الدكتور حمروش ٠٠ فان سينما** الطفل فى انتظار الدخول فى مرحلة جديدة على أيدى الخبراء والأساتذة والباحثين كى نرقى بها **الى المستوى العالمى الذى لايمكن أن يتحقق بدون التعامل مع تراثنا الشعبى العريق ، بنظرة** علمية وقومية وفنية ٠





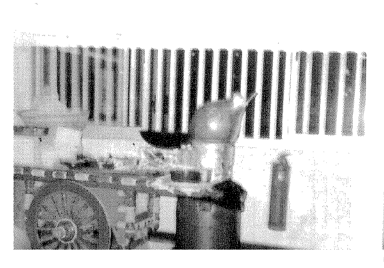



# عربات الاطعمة الشعبية



مجموعة عربات للمأكولات الشعبية الشائعة فى عدد من الفنادق المصرية الكبيرة وكلها مستوحاة من عربات الأكل الشعبية







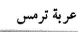
بائع العرقسوس أحد المشروبات المصرية الشعبية



عربة لب وسودانى ( تسالى )

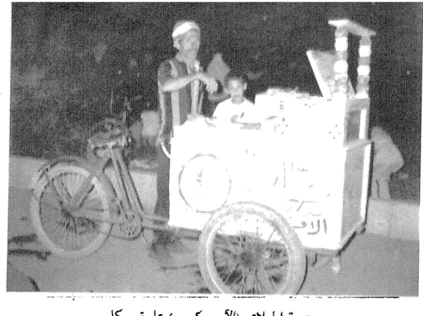
عربة مشروبات التمر هندى من أشهر المشروبات المصرية

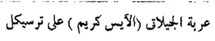




عربة ترمس







عربة الجيلاتى (الآيس كريم ) على ترسيكل



عربة مأكولات شعبية .

بائع العرقسوس فى أحد الفنادق الكبرى



عربة مأكولات فى أحد الفنادق الكبرى مستخدمة كبوفيه
مفتوح ومستوحاه من العربات الشعبية



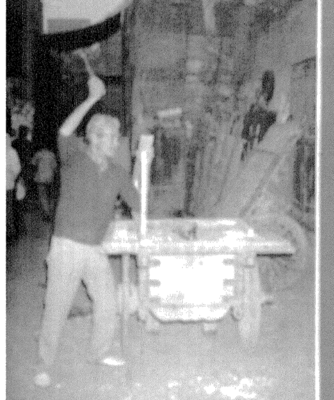


عربة جيلاتى مزخرفة بزخارف وكتابات وألوان جذابة
وعبارات من التراث الشعبى



القدور التى تستخدم فى عربات بعض الأطعمة

ورشة نجارة للعربات فى حى المغربلين



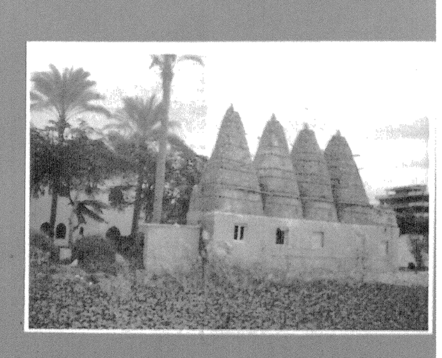
مخزن للعربات الشعبية



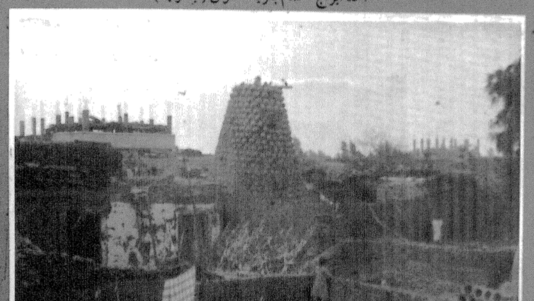
# أبـــراج الحمـــام

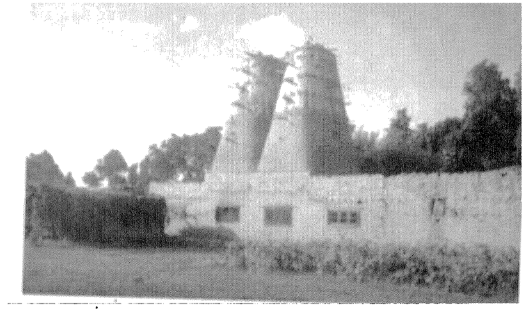


برج الحمام شعار محافظة المنوفية



أحد أبراج الحمام بقرية دنشواى ( بالمنوفية )



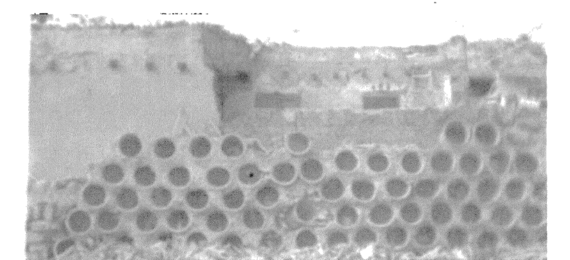


أحد أبراج الحمام فى عزبة الجزار ( بالمنوفية )

ظاهرة بناء أكثر من برج فى مكان واحد بقرية دنشواى

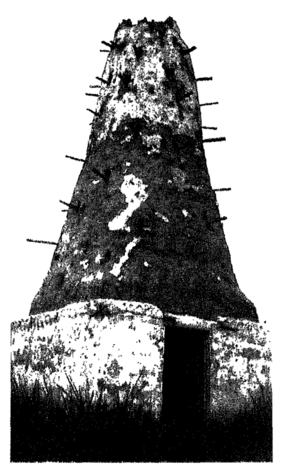


الزلوع ( القواديس ) التى تستخدم فى أبراج الحمام.





أبراج دنشواى المشهورة ببنائها المتميز



برج من منطقة الحرانية ( بالجيزة )

وضع الغذاء من الحبوب للحمام



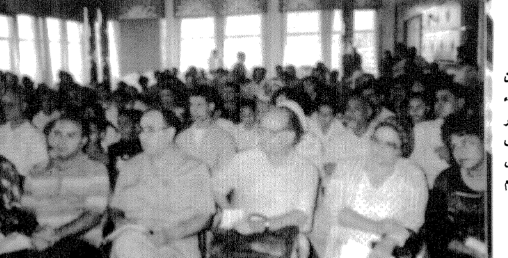
# التراث الشعبى..
# وسينما الأطفال



مجموعة من الأطفال الذين حضروا الندوة



أ . جهاد فى أثناء إلقاء بحثه وإلى جانبه الأستاذ صفوت كمال و أ. د . علاء حمروش ، أ. د. كمال الدين حسين المشاركين بدراستهم فى الندوة .



مجموعة من الأساتذة المتخصصين فى ثقافة الطفل والنقاد والأدباء الذين شاركوا فى الندوة ويظهر بالصورة كلا من الأستذ فوزى سليمان الناقد السينمائى والأستاذ شريف خاطر مدير عام البرنامج الثانى بالإذاعة المصرية.

# كشاف تحليلى بأعداد المجلة

## من رقم ٢٦ / ١٩٨٩ إلى رقم ٣٦ / ١٩٩٢

إعداد : مصطفى شعبان جاد

| المصطلحات والرموز | المادة |
| --- | --- |
| أدب | أدب شعبى |
| ترجمـــة | الكاتب قام بترجمة المقال |
| تشــكيل | فنون تشكيلية وحرف |
| حكايـــة | الحكاية الشعبية |
| درامـــا | دراما ـ مسرح |
| س | الســـنة |
| سطر | أســـطورة |
| ســـير | سير وملاحم شعبية |
| شـــعر | الشعر الشعبى بأنواعه |
| طـــب | الطب الشعبى |
| ع | العـــدد |
| عـــاد | عادات وتقاليد |
| عـــرض | الكاتب قام بعرض كتاب أومقال |
| عقـــد | معتقـــدات |
| غـــن | الأغنية الشعبية |
| فـزورة | الفوازير ـ الأحاجى ـ الألغاز |
| فكاهـــة | الفكاهة والنكتة |
| فـــو | فولكلـــور |
| مثـــل | الأمثال الشعبية |
| موســـيقى | الموسيقى والآلات الشعبة |

(★) راجع فهرس الأعداد السابق صدورها من المجلة فى العدد ٢٧ ـ ٢٨ ابريل ـ سبتمبر ١٩٨٩ .

## ( أ ) فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ م الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م

### ★ الأسطورة

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥١٤ | عبد الحميد يونس والأساطير | ابراهيم حلمى | ٣٦ | يناير - ١٩٨٩ | ٤٩ - ٥٨ | |
| ٥١٥ | الأسطورة والفن الشعبى | عبد العزيز رفعت | ٢٩ | أكتوبر - ١٩٨٩ | ٢٥ - ٣٢ | عرض الكتاب : الأسطورة والفن الشعبى لمؤلفه الأستاذ الدكتور/عبد الحميد يونس • |
| ٥١٦ | المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات | د. نجوى عانوس | ٣٤ | ديسمبر - ١٩٩١ | ١٠٧ - ١١٩ | |

### ❋ الأغنية الشعبية

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥١٧ | الأغنية الشعبية : قراءة فى أشكال الدلالة • | وليد منير | ٢٦ | يناير - ١٩٨٩ | ٧٦ - ٨٢ | |
| ٥١٨ | الاحتفال بيوم الأرض فى مصر | ابراهيم حلمى | ٢٦ | يناير - ١٩٨٩ | ١٣١ - ١٣٥ | عرض للاحتفال بيوم الأرض الفلسطينى فى ٣٠ مارس ١٩٨٩ .. والأغانى التى قدمت خلال الاحتفال على خشبة المسرح القومى بالقاهرة ومسرح اسماعيل يسين بالسويس • |
| ٥١٩ | الايقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية | منى نجم | ٢٧/٢٨ | ابريل/سبتمبر ١٩٨٩ | ٨٢ - ٨٣ | عرض للرسالة التى تقدمت بها الباحثة منيجة عباس عبد الله كمال من الكويت للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للموسيقى العربية • |
| ٥٢٠ | كسوة الكعبة الشريفة | ابراهيم حلمى | ٢٩ | أكتوبر - ١٩٨٩ | ٣٤ - ٣٧ | |
| ٥٢١ | الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى • | محمود النبوى الشال | ٣٤ | ديسمبر - ١٩٩١ | ٧٣ - ١١٤ | |

| مسلسل | عنوان المقـــال | اســـم الكاتب | العـــدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظـــات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٢٢ | الوجدان الشعبى فى حارة نجيب محفوظ | د٠ كمال الدين حسين | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٣١ ـ ٣٩ | |
| ٥٢٣ | حكاية الصياد والعفريت بين ألف ليلة وليلة والأخوين جريم ٠ | عبد التواب يوسف | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٥٩ ـ ٦٥ | |
| ٥٢٤ | المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية ٠ | عدلى محمد ابراهيم | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٦٦ ـ ٧٥ | |
| ٥٢٥ | استلهام الينبوع ٠٠ المأثورات الشعبية وأثرها فى بناء الرواية الفلسطينية ٠ | مراد عبد الرحمن مبروك | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١١٨ ـ ١٢٦ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : استلهام الينبوع « المأثورات الشعبية وأثرهـا على البنـاء الفنى للرواية الفلسطينية ـ دراسة نقدية ٠ ـ مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع الاتحاد العام للكتب الفلسطينية ، ١٩٨٣ ـ تأليف عبد الرحمن بسيسو ٠ |
| ٥٢٦ | السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية ٠ | ستيث تومسون | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١٥ ـ ٢٤ | ترجم المقـال الأستاذ أحمـد آدم محمد عن كتـاب تومسون : The Folktale, Holt, Rinehart Inc, 1946, pp. 67-79. |
| ٥٢٧ | الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية فى مركز العياط ٠ | قطب عبد العزيز بسيونى | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١٢٤ ـ ١٢٨ | عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث محمد حسين هلال للحصول على درجة الماجستير فى الآداب من كلية الآداب ـ جامعة القاهرة ٠ |
| ٥٢٨ | توظيف الشكل الشعبى فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر ٠ | د٠ مراد عبد الرحمن مبروك | ٣٠/٣١ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٢ ـ ٢٧ | |
| ٥٢٩ | الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية ٠ | عادل نـــدا | ٣٠/٣١ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٢٨ ـ ٣٨ | عرض لكتـاب « الحـكاية الشعبية » لمؤلفه الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ـ وقد صدر الكتاب لأول مرة ضمن سلسلة المكتبة الثقافية العدد ٢٠٠ ـ لسنة ١٩٦٨ عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، وأعيد طبعه مرة أخرى بالسلسلة نفسها عام ١٩٨٥ ٠ |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | ٣١/٣٠ | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٣٠ | متولى الجرجاوى : قضايا على هامش النص • | عبد العزيز رفعت | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٣٩ ـ ٤٩ | |
| ٥٣١ | ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية • | عبد التواب يوسف | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٠٣ ـ ١٠٨ | مكتبة الفنون الشعبية : من بين الكتب الثلاثة المعروضة •• كتاب يشمل مجموعة قصص افريقية صدرت عن دار الفتى العربى بعنوان : حكايات من افريقيا • |
| ٥٣٢ | التراث الشعبى فى رواية وداعا للسلاح • | عبد الغنى داود | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١١٣ ـ ١١٦ | مكتبة الفنون الشعبية : دراسة تحليلية لملامح التراث الشعبى فى رواية « وداعا للسلاح » لارنست همنجواى • |
| ٥٣٣ | فاروق خورشيد وفارس الأزة | ابراهيم حلمى | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٦١ ـ ٧٣ | |
| ٥٣٤ | مورفولوجيا الحكاية الخرافية | عبد العزيز رفعت | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١٢٧ ـ ١٣٨ | مجلة الفنون الشعبية : عرض نقدى وتحليل لكتاب مورفولوجيا الحكاية الخرافية لمؤلفه عالم الفولكلور الروسى فلاديمير ياكوفلفيس بروب • |
| ٥٣٥ | الرمز فى الحكايات الشعبية | د• غراء مهنا | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٢٤ ـ ٣٣ | |
| ٥٣٦ | حكايات شعبية سعودية | د• كمال الدين حسين | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٦٣ ـ ٦٩ | |
| ٥٣٧ | السمكة ذات ال ٩٩ لونا | عبد التواب يوسف | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٧٠ ـ ٧٥ | |
| ٥٣٨ | المسحراتى ـ دراسة ميدانية | سميح شعلان | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٤٣ ـ ٥٧ | |
| ٥٣٩ | دراكولا بين الحقيقة والخيال | ابراهيم كامل احمد | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٩٦ ـ ٩٩ | |

## ★ السير والملاحم الشعبية

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٤٠ | من مرويات الهلالية : مواليد ابى زيد الهلالى سلامة ٠ | د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ٣٣ ـ ٦٤ | |
| ٥٤١ | الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى ٠ | د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٧٦ ـ ٨٩ | |
| ٥٤٢ | طه حسين وصورة البطل الشعبى | د٠ محمود ذهنى | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٧ ـ ١٦ | |
| ٥٤٣ | السيرة النبوية ٠٠ سيرة شعبية : ملاحظات حول وحدات القص وأدواته ٠ | د٠ نصر أبو زيد | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١٧ ـ ٣٦ | |
| | ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية ٠ | د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٣٧ ـ ٦٠ | |
| ٥٤٥ | ملاحم العصر الفضى : دراسة فى الشعر الملحمى المكتوب ٠ | د٠ أحمد عتمان | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٧٤ ـ ٩٠ | |
| ٥٤٦ | فرانسوا رابيلييه وملحمته جارجانتوا وبانتاجرويل ٠ | عصام عبد الله | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٩١ ـ ٩٣ | |
| ٥٤٧ | النبؤة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية ٠ | د٠ أحمد شمس الدين الحجاجى | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٥ ـ ٣٠ | |

## ★ الشعر الشعبى

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٤٨ | قيم الزمن ودلالاته فى الموال السبعاوى ٠ | د٠ مصطفى رجب | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١١ ـ ١٤ | |
| ٥٤٩ | الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون ٠ | ذكاء الأنصارى | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٦٤ ـ ٧٥ | |
| ٥٥٠ | شكوى أيوب البابلى | د٠ عبد الغفار مكاوى | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٥ ـ ٢٣ | |

## ★ الفولكلور

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٥١ | مجتمعنا ( فى تيار البحث حول الشخصية المصرية ) للدكتور عبد الحميد يونس ٠ | د٠ ابراهيم شعلان | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٤٠ ـ ٤٨ | عرض وتحليل لكتاب « مجتمعنا » لمؤلفه الأستاذ الدكتور/عبد الحميد يونس ٠ |
| ٥٥٢ | التراث الشعبى والأوبرا ٠ | صفوت كمال | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٩٣ ـ ٩٦ | |
| ٥٥٣ | دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية ٠ | صفوت كمال | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٧ ـ ٢٠ | |
| ٥٥٤ | فاروق خورشيد مبدعا فى مجال الأدب الشعبى ٠ | عبد التواب يوسف | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٢١ ـ ٢٥ | |
| ٥٥٥ | مجتمع رشيد : دراسة انثروبولوجية ٠ | د٠ فوزى رضوان العربى | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٦٥ ـ ٦٩ | |
| ٥٥٦ | أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى ٠ | مختـار سيد أحمد | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٧٣ ـ ٧٧ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب « أدب الرحلات دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى » لمؤلفه د٠ حسين فهيم ٠ ـ الكويت : المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٨٩ ٠ عالم المعرفة ، ١٣٨ ) ٠ |
| ٥٥٧ | فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ ٠ | مصطفى شعبان جاد | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٩٩ ـ ١٥٧ | |
| ٥٥٨ | فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ ٠ | مصطفى شعبان جاد | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ١٥٨ ـ ١٨٨ | |
| ٥٥٩ | فهرس بأسماء الكتب والمجلات التى عرضت بمجلة الفنون الشعبية ٠ | مصطفى شعبان جاد | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ١٨٩ ـ ١٩٤ | |
| ٥٦٠ | تاريخ الدراسات الفولكلورية فى اسبانيا ٠ | د٠ بيلار روميرو دى تيخادا ٠ | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ٦٥ ـ ٧١ | د٠ بيلار روميرو دى تيخادا هى مديرة المتحف الوطنى للانثروبولوجيا بمدريد ٠ وقد قام بترجمة هذه الدراسة الأستاذ طلعت شاهين ٠ |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٦١ | انثروبولوجيا الثقافة | د٠ كمال الدين حسين | ٢٦ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١١٥ ـ ١١٧ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب انثروبولوجيا الثقافة لمؤلفه/وليام ٠ أ ٠ هافيلاند ٠ |
| ٥٦٢ | مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية | سمير فراج | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١٢٩ ـ ١٣٤ | جولة الفنون الشعبية : عرض لأحداث مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية ٠ |
| ٥٦٣ | الحفاظ على مصادر الابداع الشعبى | صفوت كمال | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٧ ـ ١١ | |
| ٥٦٤ | مركز وارشيف عربى للفولكلور والتنمية « تجديد دعوة الأستاذ رشدى صالح » ٠ | مختار محمد سيد أحمد | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٥٠ ـ ٥١ | |
| ٥٦٥ | سكان الصحراء : البشارية | نادية بدوى | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٩٠ ـ ١٠١ | يتعرض المقال لعادات وتقاليد ومعتقدات البشارية مثل الزواج والاعتقاد فى الجن ، فضلا عن رصد الزينة والحلى والملابس وفنون الرقص والغناء والموسيقى والأمثال الشعبية ٠ |
| ٥٦٦ | ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية ٠ | عبد التواب يوسف | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٠٣ ـ ١٠٨ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لثلاثة كتب عن التراث الشعبى ـ الأول : الكتاب الذى ألفه المرحوم طاهر أبو فاشا عن كتاب « هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف » ٠ والثانى : لمحمد ابراهيم الميمان عن مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية ٠ والثالث عن كتاب : قصص من افريقيا الصادر عن دار الفتى العربى ٠ |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٦٧ | المدينة المغرقة | علاء الدين وحيد | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٠٩ ـ ١١٢ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب الدارس العراقى عبد العزيز العانى « المدينة المغرقة » وهو جزء من ثلاثة أجزاء يعرض فيه المؤلف لفولكلور مدينة « يمنة » العراقية التى توشك ان تختفى من الوجود غرقا بعد اتمام مشروع سد جديد على نهر الفرات . |
| ٥٦٨ | رحلات بوركهارت لجمع المأثورات الشعبية . | فاطمة أحمد ابراهيم | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٢٠ ـ ١٣٤ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لرحلات المستشرق السويسرى بوركهارت فى البلاد العربية ، وتسجيله لمأثورات وحياة الانسان العربى فى اواخر ق ١٨ واوائل ق ١٩ . |
| ٥٦٩ | المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى . | عبد العزيز رفعت | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٣٥ ـ ١٣٩ | جولة الفنون الشعبية : عرض لما تم فى المؤتمر القومى لأطلس الفولكلور المصرى الذى عقد فى سبتمبر ١٩٩١ بمدينة الاسماعيلية . |
| ٥٧٠ | الدراسات الاكاديمية الى أين ؟ | صفوت كمال | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٩ ـ ١١ | |
| ٥٧١ | رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع . | محمود النبوى الشال | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٢ ـ ١٤ | |
| ٥٧٢ | الفنون الشعبية والسياحة . | جودت عبد الحميد يوسف | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٩٠ ـ ٩٥ | |
| ٥٧٣ | دراسات اكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١ . | مصطفى شعبان جاد | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٢٨ ـ ١٣٧ | جولة الفنون الشعبية : عرض وتحليل لعدد من الرسائل العلمية ( ماجستير/دكتوراه ) التى تمت اجازتها خلال ١٩٩١ وهى : ـ الثابت والمتغير فى الانشاد الدينى/محمد عمران ـ اغانى الزواج فى النوبة/سهير أسعد طلعت ـ الرقص الشعبى والتدوين/سمير جابر ـ القصة والحكاية والحدوتة الشعبية/مرسى السيد مرسى ـ أثر الف ليلة وليلة فى المسرح/سعد محمد فرج ـ دورة الحياة عند الفرد/مرفت العشماوى . |

## ★ المثل الشعبى

| مسلسل | عنوان المقـال | اسـم الكاتب | العـدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظـات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٧٤ | الأمثال الكويتية المقارنة | توفيق حنـا | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١١٨ ـ ١٢٣ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : الأمثال الكويتية المقارنة لمؤلفيه/أ٠ احمد البشر الرومى ـ أ٠ صفوت كمال ٠ ـ الكويت وزارة الاعلام ، ١٩٧٨ ـ ٤ ج ٠ |
| ٥٧٥ | الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى | اميمة منير جادو | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٥٩ ـ ٦٣ | |

## ★ الدراما الشعبية ـ المسرح

| مسلسل | عنوان المقـال | اسـم الكاتب | العـدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظـات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٧٦ | فنون الفرجة وعربة غين الشعبية | انتصار عبد الفتاح | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ١٩٨٩ | ٥٨ ـ ٦٤ | |
| ٥٧٧ | توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من عام ١٩٥٢ ـ ١٩٨٨ ٠ | سامية حبيب | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ١٩٨٩ | ٨٤ ـ ٨٨ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث كمال الدين حسين للحصول على درجة الدكتوراه فى الفنون من المعهد العالى للنقد الفنى ٠ |
| ٥٧٨ | سكة السرايا الصفرا : بحث فى استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى الحديث ٠ | جمال صدقى | ٢٨/٢٧ | ابريل/سبتمبر ١٩٨٩ | ٨٩ ـ ٩٣ | |
| ٥٧٩ | فن الأداء الشعبى ـ رسالة ماجستير ٠ | مصطفى شعبان جاد | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٢٤ ـ ١٢٥ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث عطارد عبد المجيد شكرى للحصول على درجة الماجستير من المعهد العالى للفنون الشعبية الذى يعمل معيدا به ٠ |
| ٥٨٠ | الأراجوز : أجرومية جديدة للتعـامل مع التراث الشعبى ٠ | د٠ ياقوت الديب | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٢٩ ـ ١٣٦ | جولة الفنون الشعبية : يتعرض كاتب المقال ـ من خلال فيلم الأراجوز للمخرج المصرى هانى لاشين ـ لأجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى فى السينما المصرية ، على اعتبار أن هذا الفيلم هو « النموذج » لتوظيف التراث الشعبى اعلى مستوى من التوظيف وهو مستوى المواجهة مع التراث وتفجيره فى آن ٠ |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٨١ | المسرح العربى الشعبى • | عصام الدين حسن ابو العلا | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٥١ ـ ٥٨ | |
| ٥٨٢ | الأراجوز • | حاتم توفيق | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٠٠ ـ ١٠٤ | |

## ★ الرقص والألعاب الشعبية

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٨٣ | الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك • | أحمد رشدى صالح | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٨٣ ـ ٩٢ | |
| ٥٨٤ | لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة • | د• مها محمود النبوى الشال | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٩٧ ـ ١١٣ | |
| ٥٨٥ | اللعب بالعصا | عادل نـدا | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١٣٦ ـ ١٣٧ | جولة الفنون الشعبية : ـ عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث وهيب محمد لبيب للحصول على درجة الماجستير للفنون الشعبية ـ أبريل ـ ١٩٨٩ • |
| ٥٨٦ | انثروبولوجيا الرقص | رمزى محمد جمعة | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٧٨ ـ ٨١ | مكتبة الفنون الشعبية : عرض لكتاب : The Anthropology of dance, Anya Peterson .. Indiana University Press, Bloomington and London, 1980. |
| ٥٨٧ | الرقص فى مصر القديمة | لويس بقطر | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٥٣ ـ ٦٣ | |
| ٥٨٨ | اراغيد : حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة • | محيى الدين شريف | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٤٧ ـ ٥٠ | |
| ٥٨٩ | فرقة أذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية • | منى نجم | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٤٧ ـ ١٤٨ | جولة الفنون الشعبية : عرض لعروض فرقة أذربيجان للفنون الشعبية التى قدمت على مسرح دار الأوبرا فى الفترة من : ٣ ـ ١١ سبتمبر ١٩٩١ • |

## ★ العادات والتقاليد

| مسلسل | عنوان المقـال | اسـم الكاتب | العـدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظـات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٩٠ | من حفلات العرس فى اليمن | سيد طنطاوى عبد السلام | ٢٧/٢٨ | ابريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٥٣ ـ ٥٧ | |
| ٥٩١ | كسوة الكعبة الشريفة | ابراهيم حلمى | ٢٩ | اكتوبر ـ ١٩٨٩ | ٧٣ ـ ١١٤ | |
| ٥٩٢ | الحنطور | د. شوقى حبيب سونيا ولى الدين | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٧٧ ـ ٨٤ | |
| ٥٩٣ | الخبز فى مصر القديمة | ايمان المهدى | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٩٣ ـ ٩٩ | |
| ٥٩٤ | ليلة رؤية هلال رمضان | ابراهيم حلمى | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٣١ ـ ٤٢ | |
| ٥٩٥ | المسحراتى : دراسة ميدانية | سميح شعلان | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٤٣ ـ ٥٧ | |
| ٥٩٦ | الحج الى مكة فى العصر المملوكى | عبد الله انكاوى | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٥٨ ـ ٧٥ | ترجم المقال الأستاذ محمد الشال |
| ٥٩٧ | الموت والمأثورات الشعبية | احلام ابو زيد رزق | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٣٨ ـ ١٣٩ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث سميح شعلان للحصول على درجة الماجستير من المعهد العالى للفنون الشعبية . |

## ★ المعتقدات

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٥٩٨ | تنبؤات المنجمين بنهاية العالم : تحليل فولكلورى • | د• على محمد مكاوى | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٣٠ ـ ٤٣ | |
| ٥٩٩ | الأحلام فى الموروث الشعبى | فاروق خورشيد | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٤٤ ـ ٥٢ | |
| ٦٠٠ | المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات | د• نجوى عانوس | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٠٧ ـ ١١٩ | |
| ٦٠١ | الموت والمأثورات الشعبية | احلام أبو زيد رزق | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٣٨ ـ ١٣٩ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث « سميح شعلان » للحصول على درجة الماجستير من المعهد العالى للفنون الشعبية • |

## ★ الموسيقى والآلات الشعبية

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦٠٢ | الايقاعات وآلاتها فى اغانى البحر الكويتية • | متى نجم | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٨٢ ـ ٨٣ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدمت بها الباحثة منيجة عباس عبد الله كمال ـ من الكويت ـ للحصول على درجة الماجستير فى الفنون من المعهد العالى للموسيقى العربية • |
| ٦٠٣ | التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة • | لويس بقطر | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١٠٤ ـ ١٠٩ | |
| | الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون • | ذكاء الأنصارى | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ٦٤ ـ ٧٥ | |
| ٦٠٤ | العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين • | د• زين نصار | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٣٨ ـ ٤٦ | |
| ٦٠٥ | فرقة أذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية | منى نجم | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٤٧ ـ ١٤٨ | جولة الفنون الشعبية : عرض لعروض فرقة أذربيجان للفنون الشعبية التى قدمت على مسرح دار الأوبرا فى الفترة من ٣ ـ ١١ سبتمبر ١٩٩١ • |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦٠٦ | آلة الطنبورة فى قطر | فيصل التميمى | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٠٥ ـ ١٠٨ | |
| ٦٠٧ | المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية : فنون السمسمية • | نشأت نجيب حنا | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٢٣ ـ ١٢٧ | جولة الفنون الشعبية : عرض للمهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية ـ فنون السمسمية الذى عقدته الهيئة العامة لقصور الثقافة بمدينة بورسعيد فى الفترة من ١٢ الى ١٨ ديسمبر ١٩٩١ • |

## ★ الفنون التشكيلية والحرف

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦٠٨ | الفنون التشكيلية الشعبية كأداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية • | محمود النبوى الشال | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٩ ـ ١٤ | |
| ٦٠٩ | جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية • | د• سلمى عبد العزيز | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١٥ ـ ٣٠ | |
| ٦١٠ | لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة • | د• مها محمود النبوى الشال | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ٩٧ ـ ١١٣ | |
| ٦١١ | التزاوج الفنى فى منزل شعبى بالقاهرة • | محمود مصطفى عيد | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١١٤ ـ ١١٧ | |
| ٦١٢ | المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر • | د• هانى جابر | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١٢٧ ـ ١٢٩ | جولة الفنون الشعبية : تحليل وعرض لأعمال الفنان التشكيلى وفيق المنذر • |
| ٦١٣ | فانوس رمضان | صفوت عبد الحليم على | ٢٦ | يناير ـ ١٩٨٩ | ١٢٩ ـ ١٣٠ | |
| ٦١٤ | نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية • | محمود النبوى الشال | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٢٦ ـ ٢٨ | |
| ٦١٥ | الفنان خميس شحاتة | صفاء خميس شحاتة | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٧٠ ـ ٧١ | ترجمة عن : Arts and the Islamic World Vol. 4 No. I. Summer 1986, pp. 55-67. |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦١٦ | التراث الشعبى فى رسوم الأطفال • | ابراهيم حلمى | ٢٨/٢٧ | أبريل/سبتمبر ـ ١٩٨٩ | ٩٤ ـ ٩٦ | جولة الفنون الشعبية : عرض لمسابقة المهرجان الدولى للألوان التى اقيمت فى بريطانيا فى الفترة من ٥ فبراير حتى ٢٦ أبريل ١٩٨٩ والذى اشترك فيها أطفال العالم العربى برسوماتهم • |
| ٦١٧ | ازمة الفنون الشعبية | محمود النبوى الشال | ٢٩ | اكتوبر ـ ١٩٨٩ | ٧ ـ ١٠ | |
| ٦١٨ | كسوة الكعبة الشريفة | ابراهيم حلمى | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ٧٣ ـ ١١٤ | |
| ٦١٩ | مقابر الهو وشواهدها المدهشة : نموذج من الفن الشعبى الفريد فى العالم • | صبحى الشارونى | ٢٩ | أكتوبر ـ ١٩٨٩ | ١٣٥ ـ ١٣٨ | |
| ٦٢٠ | مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والافادة منها فى اثراء تدريس الأشغال الفنية • | صفوت كمال | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١١٧ ١٢١ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدم بها الباحث أشرف محمد عبد القادر للحصول على درجة الماجستير من كلية التربية الفنية بجامعة حلوان والذى يعمل معيدا بها • |
| ٦٢١ | استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة • | عمرو حسن محمود حسيب | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٢٢ ـ ١٢٣ | جولة الفنون الشعبية : عرض للرسالة التى تقدمت بها الباحثة ليلى كمال فتوح للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة فى التربية الفنية من كلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان ، والتى تعمل مدرسا مساعدا بقسم المجالات الفنية التطبيقية بها • وقد تمت مناقشة الرسالة فى ١١ يناير ١٩٩٠ • |
| ٦٢٢ | معرض أرض الذهب | محمد سيد ياسين | ٣١/٣٠ | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٢٦ ـ ١٢٨ | |
| ٦٢٣ | منمنمات عربية | ابراهيم حلمى | | يناير/يونية ـ ١٩٩٠ | ١٣٧ ـ ١٣٨ | جولة الفنون الشعبية : جولة فى المعرض النوبى بمناسبة مرور ربع قرن على هجرة النوبيين •• وقد اقيم المعرض بالمعهد الهولندى للآثار المصرية والبحوث العربية بالقاهرة فى الفترة من ٢٣ ـ ٢٨ نوفمبر ١٩٨٩ • |
| ٦٢٤ | المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية • | محمود النبوى الشال | ٢٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٩٤ ـ ٩٧ | جولة الفنون الشعبية : جولة فى معرض الفنان ( محمد بغدادى ) الذى اقامه بقاعة جاليرى ايوارت بالجامعة الأمريكية بالقاهرة فى الفترة من ٢ ـ ١١ يوليو ١٩٨٩ • |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ٦٢٥ | مختارات من فخاريات شعبية : جذورها ـ تقنياتها ـ جمالياتها • | د• عبد الغنى الشال | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ٩٨ ـ ١٠٣ | |
| ٦٢٦ | الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية • | صفوت كمال | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١١٠ ـ ١١٢ | |
| ٦٢٧ | عبد السلام الشريف : الفنان والانسان • | محمد قطب ابراهيم | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١١٣ ـ ١١٥ | |
| ٦٢٨ | شموع لا تنطفىء مع اعياد ميلاده • | خميس شحاته | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١١٦ ـ ١١٨ | بمناسبة الاحتفال بالعيد الثمانين للفنـــان المبدع : « عبد السلام الشريف » • |
| ٦٢٩ | الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف : عبد السلام الشريف والفن الشعبى • | صبحى الشارونى • | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١١٩ ـ ١٢٣ | |
| ٦٣٠ | الفنان عبد السلام الشريف وأكثر من نصف قرن من الابداع المصرى الصميم • | مختـار سيد احمد | ٣٣/٣٢ | ـ ١٩٩١ | ١٢٤ ـ ١٢٦ | |
| ٦٣١ | الأغانى الشعبية فى حيـاة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى • | محمود النبوى الشال | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٣٤ ـ ٣٧ | |
| ٦٣٢ | الحنطور | د• شوقى حبيب<br>سونيا ولى الدين | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٧٧ ـ ٨٤ | |
| ٦٣٣ | من روائع الفن الاسلامى : شبابيك القلل وزخارفها • | عبد الله كامل موسى | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ٨٥ ـ ٩٢ | |
| ٦٣٤ | الفنون الافريقية | د• عز الدين<br>اسماعيل احمد | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٠٠ ـ ١٠٦ | |
| ٦٣٥ | رؤية لأزياء القرن ١٩ فى مصر | ابراهيم حلمى | ٣٤ | ديسمبر ـ ١٩٩١ | ١٤٠ ـ ١٤٦ | جولة الفنون الشعبية : وصف لمعرض الفنان الدكتور عبد المنعم علوانى الذى اقيم فى صالة عرض الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى ( يولية ـ ١٩٩٠ ) |
| ٦٣٦ | محمد ناجى والعودة الى الجذور | محمد فتحى السنوس | ٣٦/٣٥ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٧٦ ـ ٨٤ | حوار مع شقيقة المثال الراحل •• الفنانة التشكيلية عفت ناجى • |

| مسلسل | عنوان المقال | اسم الكاتب | العدد | الشهر/السنة | الصفحات | ملاحظات |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| ٦٣٧ | مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى : الخطوط الشابة والخيوط العتيقة . | محمد المهدى | ٣٥ ـ ٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٨٥ ـ ٨٩ | |
| ٦٣٨ | الفنون الشعبية والسياحة | جودت عبد الحميد يوسف | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ٩٠ ـ ٩٥ | |
| ٦٣٩ | النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية | هورست جاريستز | ٣٥/٣٦ | يناير/يونية ـ ١٩٩٢ | ١٠٩ ـ ١٢٢ | مكتبة الفنون الشعبية : ترجم المقال سيد جاد عن كتاب : Nopian in Egypt وقد قام بنشر ترجمة هذا المقال بمجلة الهلال أبريل ١٩٨٧ من ص ٩٦ ـ ١٠٧ حيث عرف بالكتاب عارضا ومحللا لمحتوياته . |

## ( ب ) فهرس باسماء الكتاب والمترجمين بمجلة الفنون الشعبيـة من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ م الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ م


**ابراهيم حلمى**

انظر

حلمى ، ابراهيم

**ابراهيم ، عدلى محمد**

ـ المقاطع المنغمة فى الحكاية الشعبية المصرية ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٦٦ : ٧٥ ( حكاية ) ٠

**ابراهيم ، فاطمة احمد**

ـ رحلات بوركهارت لجمع المأثورات الشعبية ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ١٢٠ : ١٣٤ ( فو ـ عرض ) ٠

**ابراهيم كامل أحمد**

انظر

أحمد ، ابراهيم كامل

**ابراهيم ، محمد قطب**

ـ عبد السلام الشريف : الفنان والانسان ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١١٣ : ١١٥ ( تشكيل ) ٠

**ابو زيد ، د ٠ نصر**

ـ السيرة النبوية : سيرة شعبية : ملاحظات حول وحدات القص وأدواته ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١٧ : ٣٦ ( سير ) ٠

**ابو العلا ، عصام الدين حسن**

ـ المسرح العربى الشعبى ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٥١ : ٥٨ ( دراما ) ٠

**أحـلام ابو زيد رزق**

انظر

رزق ، أحلام أبو زيد

**أحمد ، ابراهيم كامل**

ـ دراكولا بين الحقيقة والخيال ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٩٦ : ٩٩ ( حكاية ) ٠

**أحمد آدم محمد**

انظر

آدم ، أحمد محمد

**احمد رشدى صالح**

انظر

صالح ، أحمد رشدى

**احمد ، د٠ عز الدين اسماعيل**

ـ الفنون الافريقية ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ١٠٠ : ١٠٦ ( تشكيل ) ٠

**احمد ، مختـار سيد**

ـ أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٧٣ : ٧٧ ( فو ـ عرض ) ٠

ـ مركز وأرشيف عربى للفولكلور والتنمية « تجديد دعوة الأستاذ رشـدى صالح » ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٥٠ : ٥١ ( فو ) ٠

ـ الفنان عبد السلام الشريف وأكثر من نصف قرن من الابداع المصرى الصميم ٠ ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ص ١٢٤ : ١٢٦ ( تشكيل ) ٠

**آدم ، أحمد محمد**

ـ السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية ٠ ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٥ : ٢٤ ( حكاية ، ترجمة ) ٠

**انتصار عبد الفتـاح**

انظر

عبد الفتاح ، انتصار

**الأنصـــارى ، ذكاء**

ـ الأوزان الموسيقية فى شعر ابن سودون · ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٦٤ : ٧٥
( موسيقى ـ شعر ) ·

**انكاوى ، عبد الله**

ـ الحج الى مكة فى العصر المملوكى · ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٥٨ : ٧٥
( عاد ) ·

**بـعوى ، نادية**

ـ سكان الصحراء : البشارية · ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٩٠ : ١٠١ ( فو ) ·

**بسيونى ، قطب عبد العزيز**

ـ الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية فى مركز العياط · ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص
١٢٤ : ١٢٨ ( حكاية ، عرض ) ·

**بقطر ، لويس**

ـ الرقص فى مصر القديمة · ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٥٣ : ٦٣ ( رقص ) ·
ـ التواصل فى الموسيقى المصرية القديمة ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١٠٤ : ١٠٩
( موسيقى ) ·

**التميمى ، فيصـل**

ـ آلة الطنبورة فى قطر · ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٨ ( موسيقى ) ·

**توفيق ، حـاتم**

ـ الأراجوز · ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٠٠ : ١٠٤ ( دراما ) ·

**تومسون ، ستيث**

ـ السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية · ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٥ : ٢٤
( حكاية ) ·

**تيخادا ، د· بيلار روميرو**

ـ تاريخ الدراسات الفولكلورية فى اسبانيا · ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٦٥ : ٧١
( فـو ) ·

**جابر ، د· هانى**

ـ المرأة الشعبية فى عيون الفنان وفيق المنذر · ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٢٧ : ١٢٩
( تشكيل ، عرض ) ·

**جاد ، سيد**

- النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية · ع ٣٥ ، ٣٦ – ٩٢ – ص ١٠٩ : ١٢٢ ( تشكيل – ترجمة ) ·

**جاد ، مصطفى شعبان**

- فهرس موضوعات مجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ · ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ٩٩ : ١٥٧ ( فو ) ·
- فهرس بأسماء الكتاب والمترجمين بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٨ · ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ١٥٨ : ١٨٨ ( فو ) ·
- فهرس بأسماء الكتب والمجلات التى عرضت بمجلة الفنون الشعبية من العدد (١) لسنة ١٩٦٥ الى العدد (٢٥) لسنة ١٩٨٩ · ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ١٨٩ : ١٩٤ ( فو ) ·
- فن الأداء الشعبى – رسالة ماجستير · ع ٣٠ ، ٣١ – ٨٩ – ص ١٢٤ : ١٢٥ ( دراما ، عرض ) ·
- دراسات أكاديمية عن الفولكلور المصرى خلال ١٩٩١ · ع ٣٥ ، ٣٦ – ٩٢ – ص ١٢٨ : ١٣٧ ( فو ، عرض ) ·

**جـادو ، أميمة منير**

- الأسرة والزواج فى المثل الشعبى المصرى · ع ٣٤ – ٩١ – ص ٥٩ : ٦٢ ( مثل ) ·

**جاريتز ، هورست**

- النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية · ع ٣٥ ، ٣٦ – ٩٢ – ص ١٠٩ : ١٢٢ ( تشكيل ) ·

**جمال صـدقى**

انظر

صدقى ، جمال

**جمعة ، رمزى محمد**

- أنثروبولوجيا الرقص · ع ٢٧ ، ٢٨ – ٨٩ – ص ٧٨ : ٨١ ( رقص ، عرض ) ·

**جودت عبد الحميد يوسف**

انظر

يوسف ، جودت عبد الحميد

**حاتم توفيق**

انظر

توفيق ، حاتم

**حبيب ، سامية**

- توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من عام ١٩٥٢ ـ ١٩٨٨ ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٨٤ : ٨٨ ( دراما ) ٠

**حبيب ، د٠ شوقى**

- الحنطور ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٧٧ : ٨٤ ( عاد ـ تشكيل ) ٠

**الحجاجى ، د٠ أحمد شمس الدين**

- من مرويات الهلالية : مواليد أبى زيد الهلالى سلامة ٠ ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٣٣ : ٦٤ ( سير ) ٠

- الزناتى خليفة بطل المغارب والراوى الشعبى المصرى ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٧٦ : ٨٩ ( سير ) ٠

- ميلاد البطل فى السيرة الشعبية العربية ٠ ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٣٧ : ٦٠ ( سير ) ٠

- النبوءة أو قدر البطل فى السيرة الشعبية العربية ٠ ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٥ : ٣٠ ( سير ) ٠

**حسيب ، عمرو حسن محمود**

- استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٢ : ١٢٣ ( تشكيل ، عرض ) ٠

**حسين ، د٠ كمال الدين**

- الوجدان الشعبى فى حارة نجيب محفوظ ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٣١ : ٣٩ ( حكاية ) ٠

- أنثروبولوجيا الثقافة ٠ ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١١٥ : ١١٧ ( فو ، عرض ) ٠

- حكايات شعبية سعودية ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٦٣ : ٦٩ ( حكاية ) ٠

**حلمى ، ابراهيم**

- عبد الحميد يونس والأساطير ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٤٩ : ٥٨ ( سطر ) ٠

- الاحتفال بيوم الأرض في مصر ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٣١ : ١٣٥ ( غن ، عرض ) ٠

ـ التراث الشعبى فى رسوم الأطفال • ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٩٤ : ٩٦ ( تشكيل ، عرض ) •

ـ كسوة الكعبة الشريفة • ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٧٣ ـ ١١٤ ( تشكيل ـ عاد ـ غن ) •

ـ منمنمات عربية • ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٣٧ : ١٣٨ ( تشكيل ، عرض ) •

ـ فاروق خورشـــيد وفارس الأزد • ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٦١ : ٧٣ ( حكاية ) •

ـ رؤية لأزياء القرن ١٩ فى مصر • ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ١٤٠ : ١٤٦ ( تشكيل ، عرض )

ـ ليلة رؤية هلال رمضان • ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٣١ : ٤٢ ( عاد ) •

**حنـــا ، توفيق**

ـ الأمثال الكويتية المقارنة • ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١١٨ : ١٢٣ ( مثل ، عرض ) •

**حنـــا ، نشات نجيب**

ـ المهرجان الدولى الأول للموسيقى الشعبية : فنون السمسمية • ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢٣ : ١٢٧ ( موسيقى ، عرض ) •

**خورشيد ، فاروق**

ـ الأحلام فى الموروث الشعبى • ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٤٤ : ٥٢ ( عقد ) •

**داود ، عبد الغنى**

ـ التراث الشعبى فى رواية وداعا للسلاح • ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١١٣ : ١١٦ ( حكاية ) •

**الديب ، د• ياقوت**

ـ الأراجوز : أجرومية جديدة للتعامل مع التراث الشعبى • ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٩ : ١٣٦ ( دراما ) •

**ذهنى ، د• محمود**

ـ طـه حسين وصورة البطل الشعبى • ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٧ : ١٦ ( سير ) •

**رجب ، د • مصطفى**

ـ قيم الزمن ودلالاته فى الموال السبعاوى • ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١١ : ١٤ ( شعر ) •

**رزق ، احلام أبو زيد**

ـ الموت والمأثورات الشعبية • ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٨ : ١٣٩ ( عاد ـ عقد ـ عرض ) •

**رفعت ، عبد العزيز**

ـ الأسطورة والفن الشعبي • ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٢٥ : ٣٢ ( سطر ، عرض ) •

ـ متولى الجرجاوى : قضايا على هامش النص • ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٣٩ : ٤٩ ( حكاية ) •

ـ مورفولوجيا الحكاية الخرافية • ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١٢٧ : ١٣٨ ( حكاية ، عرض ) •

ـ المؤتمر القومى الأول لأطلس الفولكلور المصرى • ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ١٣٥ : ١٣٩ ( فو ، عرض ) •

**د• سلمى عبد العزيز**

انظر

ـ عبد العزيز ، د• سلمى

**السنوسى ، محمد فتحى**

ـ محمد ناجى والعودة الى الجذور • ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٧٦ : ٨٤ ( تشكيل ) •

**سونيا ولى الدين**

انظر

ولى الدين ، سونيا

**سيد طنطاوى عبد السلام**

انظر

عبد السلام ، سيد طنطاوى

**الشاروني ، صبحى**

ـ مقابر الهو وشواهدها المدهشة : نموذج من الفن الشعبى الفريد فى العالم • ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٣٥ : ١٣٨ ( تشكيل ) •

ـ الاحتفال بالعيد الثمانين لميلاد الشريف : عبد السلام الشريف والفن الشعبى • ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١١٩ : ١٢٣ ( تشكيل ) •

**الشال ، د. عبد الغنى**

ـ مختارات من فخاريات شعبية : جذورها ـ تقنياتها ـ جمالياتها . ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٩٨ : ١٠٣ ( تشكيل ) .

**الشـال ، محمد**

ـ الحج الى مكة في العصر المملوكى . ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٥٨ : ٧٥ ( عاد ، ترجمة ) .

**الشـال ، محمود النبوى**

ـ الفنون التشكيلية الشعبية كأداة لكشف الحقائق الكونية والقيم الجمالية . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٩ : ١٤ ( تشكيل ) .

ـ نظرة مستقبلية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٢٦ : ٢٨ ( تشكيل ) .

ـ أزمة الفنون الشعبية . ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٧ : ١٠ ( تشكيل ) .

ـ المواجهة الحضارية للفنون الشعبية التشكيلية . ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٩٤ : ٩٧ ( تشكيل ) .

ـ الأغانى الشعبية فى حياة الجماهير وفى عالم الفن التشكيلى . ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٣٤ : ٣٧ ( تشكيل ـ غن ) .

ـ رعاية التراث الشعبى وحمايته من الضياع . ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢ . ١٤ ( فو ) .

**الشال ، د. مهـا محمود النبوى**

ـ لعب الأطفال الفخارية والخزفية وانعكاساتها الفنية المعاصرة . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٩٧ : ١١٣ ( تشكيل ـ رقص ) .

**شاهين ، طلعت**

ـ تاريخ الدراسات الفولكلورية فى أسبانيا . ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٦٥ : ٧١ ( فو ، ترجمة ) .

**شحاته ، خميس**

ـ شموع لا تنطفىء مع أعياد ميلاده . ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١١٦ : ١١٨ ( تشكيل ) .

**شحاته ، صفاء خميس**

ـ الفنان خميس شحاته . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٧٠ : ٧١ ( تشكيل ، ترجمة ) .

**شريف ، محيى الدين**

ـ أراغيد : حلقة الرقص المستوحاة من نهر النيل عند أهل النوبة ۰ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٤٧ : ٥٠ ( رقص ) ۰

**شعلان ، د۰ ابراهيم أحمد**

ـ مجتمعنا ( فى تيار البحوث حول الشخصية المصرية ) للدكتور عبد الحميد يونس ۰ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٤٠ : ٤٨ ( فو ) ۰

**شعلان ، سميح**

ـ المسحراتى : دراسة ميدانية ۰ ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٤٣ : ٥٧ ( عاد ـ حكاية ) ۰

**صالح ، أحمد رشدى**

ـ الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك ۰ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٨٣ : ٩٢ ( رقص ) ۰

**صــدقى ، جمــال**

ـ سكة السرايا الصفرا : بحث فى استخدام الأدوات التراثية فى المسرح المصرى الحديث ۰ ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٨٩ : ٩٣ ( دراما ) ۰

**صفوت عبد الحليم على**

انظر

على ، صفوت عبد الحليم

**صفوت كمــال**

انظر

كمال ، صفوت

**عانوس ، د۰ نجوى**

ـ المصادر التراثية لعناصر الطبيعة والكائنات ۰ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ١٠٧ : ١١٩ ( سطر ـ عقد ) ۰

**عبد الله ، عصــام**

ـ فرانسوا رابيلييه وملحمته جارجانتوا وبانتاجرويل ۰ ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٩١ ـ ٩٣ ( سير ) ۰

**عبد الله كامل موسى**

**انظــر**

موسى ، عبد الله كامل

**عبد التواب يوسف**

انظر

يوسف ، عبد التواب

**عبد السلام ، سيد طنطاوى**

ـ من حفلات العرس فى اليمن . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٣ : ٥٧ ( عاد ) .

**عبد العزيز رفعت**

انظر

رفعت ، عبد العزيز

**عبد العزيز ، د. سلمى**

ـ جماليات فن المرسمات وجذوره الشعبية . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٥ : ٣٠ ( تشكيل ) .

**عبد الفتاح ، انتصار**

ـ فنون الفرجة وعربة غبن الشعبية . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٥٨ : ٦٤ ( دراما ) .

**عتمان ، د. احمـد**

ـ ملاحم العصر الفضى : دراسة فى الشعر الملحمى المكتوب . ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ٧٤ : ٩٠ ( سير ) .

**عدلى محمد ابراهيم**

انظر

**ابراهيم ، عدلى محمــد**

**العربى ، د. فوزى رضوان**

ـ مجتمع رشيد : دراسة أنثروبولوجية . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٦٥ : ٦٩ ( فو ) .

**د. عز الدين اسماعيل أحمد**

انظر

أحمد ، د. عز الدين اسماعيل

**عصـــام عبد الله**

انظر

عبد الله ، عصـــام

**عـلاء الدين وحيـــد**

انظر

وحيد ، علاء الدين

**على ، صفوت عبد الحليم**

ـ فانوس رمضان . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٢٩ : ١٣٠ ( تشكيل ) .

**عيد ، محمود مصطفى**

ـ التزاوج الفنى فى منزل شعبى بالقاهرة . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١١٤ : ١١٧ ( تشكيل ) .

**فاطمة أحمد ابراهيم**

**انظـــر**

**ابراهيم ، فاطمة احمد**

**فراج ، سمير**

ـ مهرجان الاسماعيلية الدولى الخامس للفنون الشعبية . ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٢٩ : ١٣٤ ( فو ـ عرض ) .

**د. كمال الدين حسين**

انظر

حسين ، د. كمال الدين

**كمال ، صفوت**

ـ التراث الشعبى والأوبرا . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٩٣ : ٩٦ ( فو ) .

- دراسة المأثورات الشعبية العربية من خلال وجهة نظر عربية ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٧ : ٢٠ ( فو ) ٠
- الحفاظ على مصـادر الابداع الشعبى ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٧ : ١١ ( فـو ) ٠
- مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والافادة منهـا فى اثراء تدريس الأشغال الفنية ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١١٧ : ١٢١ ( تشكيل ، عرض ) ٠
- الفنان عبد السلام الشريف والفنون الشعبية ٠ ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١١٠ : ١١٢ ( تشكيل ) ٠
- الدراسات الأكاديمية الى أين ؟ ٠ ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٩ : ١١ ( فو ) ٠

**مبروك ، د٠ مراد عبد الرحمن**

- استلهام الينبوع ٠٠ المأثورات الشعبية وأثرها فى بناء الرواية الفلسطينية ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١١٨ : ١٢٦ ( حكاية ) ٠
- توظيف الشكل الشعبى فى الرواية المعاصرة فى مصر ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢ : ٢٧ ( حكاية ) ٠

**محمد سيد ياسين**

انظر

ياسين ، محمد سيد

**محمد قطب ابراهيم**

انظر

ابراهيم ، محمد قطب

**محمود مصطفى عيـد**

انظر

عيد ، محمود مصطفى

**محيى الدين شريف**

انظر

شريف ، محيى الدين

**مختار سيد أحمد**

انظـر

أحمد ، مختار سيد

**د٠ مصطفى رجب**

انظر

رجب ، د٠ مصطفى

**مصطفى شعبان جاد**

انظر

جاد ، مصطفى شعبان

**مكاوى ، د ٠ عبد الغفار**

ـ شكوى أيوب البابلى ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٥ : ٢٣ ( شعر ) ٠

**مكاوى ، د٠ على محمد**

ـ تنبؤات المنجمين بنهاية العالم : تحليل فولكلورى ٠ ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٣٠ : ٤٣ ( عقد ) ٠

**منـــير ، وليـــد**

ـ الأغنية الشعبية ٠٠ قراءة فى أشكال الدلالة ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٧٦ : ٨٢ ( غن ) ٠

**المهـدى ، ايمـــان**

ـ الخبز فى مصر القديمة ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٩٣ : ٩٩ ( عاد ) ٠

**المهـدى ، محمـــد**

ـ مع مئوية ميلاد محمود مختار رائد النحت العربى : الخطوط الشابة والخيوط العتيقة ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٨٥ : ٨٩ ( تشكيل ) ٠

**مهنـــا ، د٠ غراء**

ـ الرمز فى الحكايات الشعبية ٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٢٤ : ٣٣ ( حكاية ) ٠

**موسى ، عبد الله كامل**

ـ من روائع الفن الاسلامى : شبابيك القلل وزخارفها ٠٠ ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٨٥ : ٩٢ ( تشكيل ) ٠

**نادية بـدوى**

انظر

بدوى ، نادية

**نـــدا ، عادل**

ـ اللعب بالعصا ٠ ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٣٦ : ١٣٧ ( رقص ، عرض ) ٠

ـ الدكتور عبد الحميد يونس والحكاية الشعبية ٠ ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٢٨ : ٣٨ ( حكاية ، عرض ) ٠

**نجم ، متى**

ــ الايقاعات وآلاتها فى أغانى البحر الكويتية · ع ٢٧ ، ٢٨ ــ ٨٩ ــ ص ٨٢ : ٨٣ ( موسيقى ــ غن ، عرض ) ·

ــ فرقة آذربيجان للفنون الشعبية فى دار الأوبرا المصرية ع ٣٤ ــ ٩١ ــ ص ١٤٧ : ١٤٨ ( موسيقى ــ رقص ، عرض ) ·

**نصار ، د· زين**

ــ العناصر الشعبية والقومية فى أعمال بعض مؤلفى الموسيقا المصريين · ع ٣٤ ــ ٩١ ــ ص ٣٨ : ٤٦ ( موسيقى ) ·

**د· نصر أبو زيد**

انظر

أبو زيد ، د· نصر

**د· هانى جابر**

انظر

جابر ، د· هانى

**وحيد ، علاء الدين**

ــ المدينة المغرقة · ع ٣٠ ، ٣١ ــ ٩٠ ــ ص ١٠٩ : ١١٢ ( فو ، عرض ) ·

**ولى الدين ، سونيا**

ــ الحنطور · ع ٣٤ ــ ٩١ ــ ص ٧٧ : ٨٤ ( عاد ــ تشكيل ) ·

**وليد منير**

انظر

منير ، وليد

**ياسين ، محمد سيد**

ــ معرض أرض الذهب · ع ٣٠ ، ٣١ ــ ٩٠ ــ ص ٢٦ : ٢٨ ( تشكيل ، عرض ) ·

**يوسف ، جودت عبد الحميد**

ــ الفنون الشعبية والسياحة · ع ٣٥ ، ٣٦ ــ ٩٢ ــ ص ٩٠ : ٩٥ ( فو ــ تشكيل ) ·

**يوسف ، عبد التواب**

ـ حكاية الصياد والعفريت .. بين ألف ليلة وليلة والأخوين جريم . ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٥٩ : ٦٥ ( حكاية ) .

ـ فاروق خورشيد مبدعا فى مجال الأدب الشعبى . ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٢١ : ٢٥ ( فو ) .

ـ ثلاث كتب عن التراث والمأثورات الشعبية . ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٠٣ : ١٠٨ ( فو ـ حكاية ، عرض ) .

ـ السمكة ذات الـ ٩٩ لونا . ع ٣٤ ـ ٩١ ـ ص ٧٠ ـ ٧٥ ( حكاية ) .

**ج : فهرس بأسماء الكتب والرسائل العلمية التى عرضت بالمجلة من العدد ٢٦ لسنة ١٩٨٩ الى العدد ٣٦ لسنة ١٩٩٢ ٠**

١ ـ **أثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر ( رسالة ماجستير )** ـ سعد محمد فرج ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٤ : ١٣٥ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما ـ حكاية ) ٠

٢ ـ **أدب الرحلات : دراسة تحليلية من منظور اثنوجرافى** ـ د ٠ حسين فهيم ٠
ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٧٣ : ٧٧ ( عرض : مختار سيد أحمد ، فو ) ٠

٣ ـ **استلهام وحدات زخرفية شعبية مصرية فى أعمال فنية حديثة ( رسالة دكتوراه )** ـ ليلى كمال فتوح ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٢ : ١٢٣ ( عرض : عمرو حسن محمود حسيب ، تشكيل ) ٠

٤ ـ **استلهام الينبوع ٠٠ المأثورات الشعبية وأثرها فى بناء الرواية الفلسطينية : دراسة نقدية** ـ عبد الرحمن بسيسو ٠

ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١١٨ : ١٢٦ ( عرض : مراد عبد الرحمن مبروك ، حكاية ) ٠

٥ ـ **الأسطورة والفن الشعبى** ـ د ٠ عبد الحميد يونس ٠

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ٢٥ : ٣٢ ( عرض : عبد العزيز رفعت ، سطر ) ٠

٦ ـ **أغانى الزواج فى النوبة : دراسة تحليلية ( رسالة دكتوراه )** ـ **سهير أسعد طلعت** ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣١ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، غن ) ٠

٧ ـ **الأمثال الكويتية المقارنة** ـ صفوت كمال ، أحمد البشر الرومى ٠

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١١٨ : ١٢٣ ( عرض : توفيق حنا ، مثل ) ٠

٨ ـ **انثروبولوجيا الثقافة** ـ وليام ٠ أ ٠ هافيلاند ٠

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١١٥ : ١١٧ ( عرض : د٠ كمال الدين حسين ، فو ) ٠

٩ ـ **انثروبولوجيا الرقص** ـ آنيا بترسون رويس ٠

ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٧٨ : ٨١ ( عرض : رمزى محمد جمعة ، رقص ) ٠

١٠ ـ **الايقاعات وآلاتها فى اغانى البحر الكويتية ( رسالة ماجستير )** ـ منيجة عباس عبد الله كمال ٠

ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٨٢ : ٨٣ ( عرض : منى نجم ، موسيقى ـ غن ) ٠

**١١ ـ توظيف التراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث من عام ١٩٥٢ ـ ١٩٨٨ ( رسالة دكتوراه )** ـ كمال الدين حسين ٠

ع ٢٧ ، ٢٨ ـ ٨٩ ـ ص ٨٤ : ٨٨ ( عرض : سامية حبيب ، دراما ) ٠

**١٢ ـ الثابت والمتغير فى الانشاد الدينى : دراسة مقارنة بين التقليدى والمستحدث فى الأداء الموسيقى الفولكلورى ( رسالة ماجستير )** ـ محمد عمران ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٢٨ : ١٣١ (عرض : مصطفى شعبان جاد ، موسيقى)

**١٣ ـ الحج الى مكة فى العصر المملوكى** ـ عبد الله أنكاوى ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ٥٨ : ٧٥ ( عرض : محمد الشال ، عاد ) ٠

**١٤ ـ حكايات من افريقيا** ـ دار الفتى العربى ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٨ ( عرض : عبد التواب يوسف ، حكاية ) ٠

**١٥ ـ الحكاية الشعبية** ـ د٠ عبد الحميد يونس ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ٢٨ : ٣٨ ( عرض : عادل ندا ، حكاية ) ٠

**١٦ ـ الحكاية الشعبية : دراسة ميدانية فى مركز العياط ( رسالة ماجستير )** ـ محمد حسين هلال ٠

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٢٤ : ١٢٨ ( عرض : قطب عبد العزيز بسيونى ، حكاية ) ٠

**١٧ ـ دورة الحياة عند الفرد : دراسة أنثروبولوجية مقارنة للعادات والتقاليد الشعبية فى مجتمع رشيد ( رسالة دكتوراه )** ـ مرفت العشماوى ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٥ : ١٣٧ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، عاد ) ٠

**١٨ ـ الرقص الشعبى والتدوين ( رسالة ماجستير )** ـ سمير جابر ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣١ : ١٣٤ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، رقص ) ٠

**١٩ ـ السحر والعجائب فى الحكايات الشعبية** ـ ستيث تومسون ٠

ع ٢٩ ـ ٨٩ ـ ص ١٥ : ٢٤ ( عرض : أحمد آدم محمد ، حكاية ) ٠

**٢٠ ـ فن الأداء الشعبى : دراسة ميدانية لفن المؤدى الشعبى ودوره فى القص الشعبى ( رسالة ماجستير )** ـ عطارد عبد المجيد شكرى ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٢٤ : ١٢٥ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، دراما ) ٠

٢١ ـ **القصة والحكاية والحدوتة الشعبية فى محافظة الشرقية : دراسة ميدانية وفنية ( رسالة دكتوراه )** ـ مرسى السيد مرسى ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٤ ( عرض : مصطفى شعبان جاد ، حكاية ) ٠

٢٢ ـ **العناصر الدرامية لرقصة العصا : دراسة تطبيقية لرقصة التحطيب ( رسالة ماجستير )** ـ وهيب محمد لبيب ٠

ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ١٣٦ : ١٣٧ ( عرض : عادل ندا ، رقص ) ٠

٢٣ ـ **مجتمعنا** ـ د٠ عبد الحميد يونس ٠

ع ٢٦ ـ ٨٩ ـ ص ٤٠ : ٤٨ ( عرض : د٠ ابراهيم أحمد شعلان ، فو ) ٠

٢٤ ـ **المدينة المغرقة** ـ عبد العزيز العانى ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٠٩ : ١١٢ ( عرض : علاء الدين وحيد ، فو ) ٠

٢٥ ـ **مشغولات الزى والزينة لبدويات الوادى الجديد والافادة منها فى اثراء تدريس الأشغال الفنية ( رسالة ماجستير )** ـ أشرف محمد عبد القادر ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١١٧ : ١٢١ ( عرض : صفوت كمال ، تشكيل ) ٠

٢٦ ـ **مفردات التراث الشعبى فى المملكة العربية السعودية** ـ محمد ابراهيم الميمان ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٠٥ : ١٠٦ ( عرض : عبد التواب يوسف ، حكاية ) ٠

٢٧ ـ **الموت والمأثورات الشعبية : دراسة ميدانية بقرية كفر الأكرم ـ محافظة المنوفية ( رسالة ماجستير )** ـ سميح شعلان ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٣٨ : ١٣٩ ( عرض : أحلام أبو زيد رزق ، عاد ـ عقـد ) ٠

٢٨ ـ **مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ فلاديمير ياكوفلفيس بروب** ٠

ع ٣٢ ، ٣٣ ـ ٩١ ـ ص ١٢٧ : ١٣٨ ( عرض : عبد العزيز رفعت ، حكاية ) ٠

٢٩ ـ **النوبيون فى مصر : ملاحظات عن فن العمارة النوبية** ـ هورست جاريتز ٠

ع ٣٥ ، ٣٦ ـ ٩٢ ـ ص ١٥٩ : ١٢٢ ( عرض : سـيد جاد ، تشكيل ) ٠

٣٠ ـ **هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف** ـ طاهر أبو فاشا ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١٠٣ : ١٠٥ ( عرض : عبد التواب يوسف ، فو ) ٠

٣١ ـ **وداعا للسلاح** ـ أرنست همنجواى ٠

ع ٣٠ ، ٣١ ـ ٩٠ ـ ص ١١٣ : ١١٦ ( عرض : عبد الغنى داود ، حكاية ) ٠

are manufactured, their components, the kinds of their functions, their decorations etc.

* * *

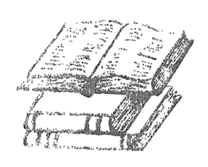
*Mrs. Amel Besuouny Attiya* presents material on *"pigeon houses"*, describing the function of these houses, the most famous ones and the way they are built, the most popular methods of their circulation plus the branches enriching this subject.

* * *

*Mr. Mostafa Shaaban* presents pieces of research pertaining the scientific seminar held within the framework of child cinema festival entitled *"Folklore-Legacy and Children's Cinema"* which was presided by *Dr. Alaa Hamroush* with *Messrs safwat Kamal, Dr. Gihad Daoud and Dr. Kamal El-Dine Hussein* as participants.

* * *

Added to that is *preparation of the* second part of the analytical glossary of the numbers *fig* 26, 1989 *till fig* 36, 1992. It includes the subject index, another containing the names of writers and translators and a third with the names of books, academic thesis and seminars contained in these numbers.



bouning, the number of courtyards which it comprises, their names, contents, the buissiness that were practiced inside them. Me asserted at the beginning of the study that inspite of the fact that the new house in Kuwait has developed in the art of architecture and has provided all emunities, yet the old house in its simplicity, tuning and harmony with the environment still stores nostagia and sentimental yearnings.

* * *

*Mr. Abdel Aziz Rifaat* presents an analysis of the text of "Adhem El-Sharkawy" trying to reveal the ethetics of the texts, its essential basis, the interrelation of its components, the rules that define its structure, the explonation of its relationship with other arrangements more comprehensive, social, cultural and ideological that deepen our knowledge of the text, the contents which it abounds with, and systems of the values on which it depends on its multiplications.

* * *

*Mrs. Safaa Khamees Shihata* gives a translation of a chapter from "Primative Art" by " Leonard Adham" entitled "Characteristics of Primitive Art" where the author attempts to evaluate primitive art works scientifically in a way that exposes the mistake of generalization which sees these arts as boring, strange and base. He moves on the same levels which were previously adopted by some who found reasn for this judgement.

* * *

*Mr. Abdel Tawab Yousef* discovers a new tale found as part of a teller grihm sent to a small girl in 1816. The letter remained in possession of her family for more than one and a falw century. The letter was translated into English by "Ralf Manheim" and appeared in a num-of successive edditions, the last of which was 1991.

* * *

*Messrs Abdel Aziz Rifaat and Ahmed Mohamed Abdel Rahim* participate in erriting this "Folklore Text" section The former provides a collection of the texts of mowals from the north and south valley. The latter gives one folklore tales recorded from old Cairo district.

* * *

*In the Folklore Arts Litrary, Mr. Safwat Kamal* provides a detailed review of the book Nationalism in the 20th Century Music" by *Prof. Dr. Simha El-Khouly*. The author throws light on some aspects of national notivation in the music of some countries ; in Europe. America, Latin America and the Arab region. She reveals the names of the most important musicians in these countries, the style of their expression of their national motivations employing folklore music of their countries in artistic creations, comprising the original and the modernist together, finding inspiration in their legacy within the frame of artistic innovation, in style and treatment.

This sojourn through the present issue *"Folklore Arts Magazine"* indudes several subjects.

* * *

*Mrs. Abeer Abdel Aziz* presents a subject on popular food carts, giving information of these carts the way they

# THIS ISSUE

*This issue contains a special section on folklore texts. The "Falklore 1987 Arts magazine was keen after its reappearance at the beginning of that it remains one of its most important regular sections. Still it was discontinued for reasons pertaining to the preparation for authorized folklore material suitable for publication.*

*This section is considered the essential basic foundation of any folklore studies with its native and national sources. The editorial board exerted great efforts to its reapearance. Therefore the "Folklore Arts" magazine urgently calls all students, researchers as well as those among the readers who are interested in consilidating this section and participate by supplying us with folklore texts fully authorized ; its narrator or narrators, the place and date of them, as well as data, explanation and good condition photographic pictures at work in this direction.*

This issue is initiated by *Prof. Dr. Abdel Gafar Mekawy* giving us the second part of the literature of Babylonian Wisdom, which contains the wisdoms, addages and popular sayings in circulation. This part was endowed like the one published in the previous issue with a suitable introduction in which Prof. Mekawy explained the Characteristics of the popular addage, as the most ripe form of the popular wisdom that survives through the ages. He also was observent in defining the probable time of recording the group which he translated the condition of the figues and hoards on which they were engraved, the place where he found them, their relation to the Somaric sources which people oraly picked until their recording in the early ancient Babylonian era.

On the whole, the study was supplied with a collection of margins of sedate scientific values explaining, commenting and expounding the text as needed to clerify them.

* * *

*Mr. Mohamed Ali El-Khars* offers a comprehensive picture about "The Old Kuwaity House", the manner of building and planning it and who undertook the

- **الأسعار فى البلاد العربية :**

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالا قطريا ، البحرين ١٫٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٫٥٦٠ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٫٦٠٠ دينار ، الدوحة ١٦ ريال . الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت ، سلطنة عمان ريال واحد .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة ( ٤ أعداد ) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة ( ٤ أعداد ) ٩٫٤ دولار للأفراد ، ١٨٫٨ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

- **المراسلات :**

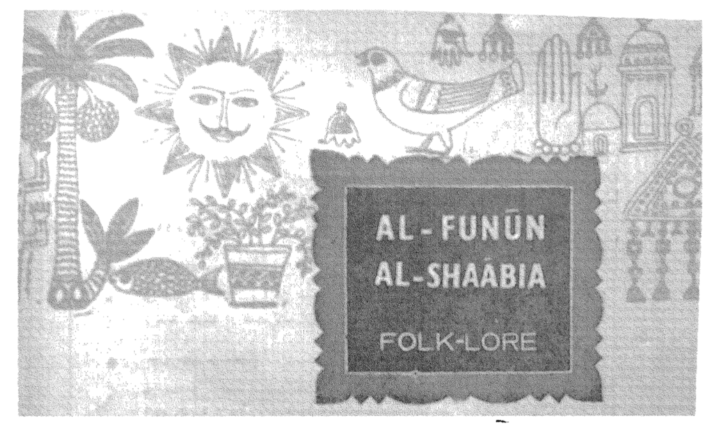
مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق (★) القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .



A Quarterly Magazine, 38-39

Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo

Dec. 82 - Mar. 93

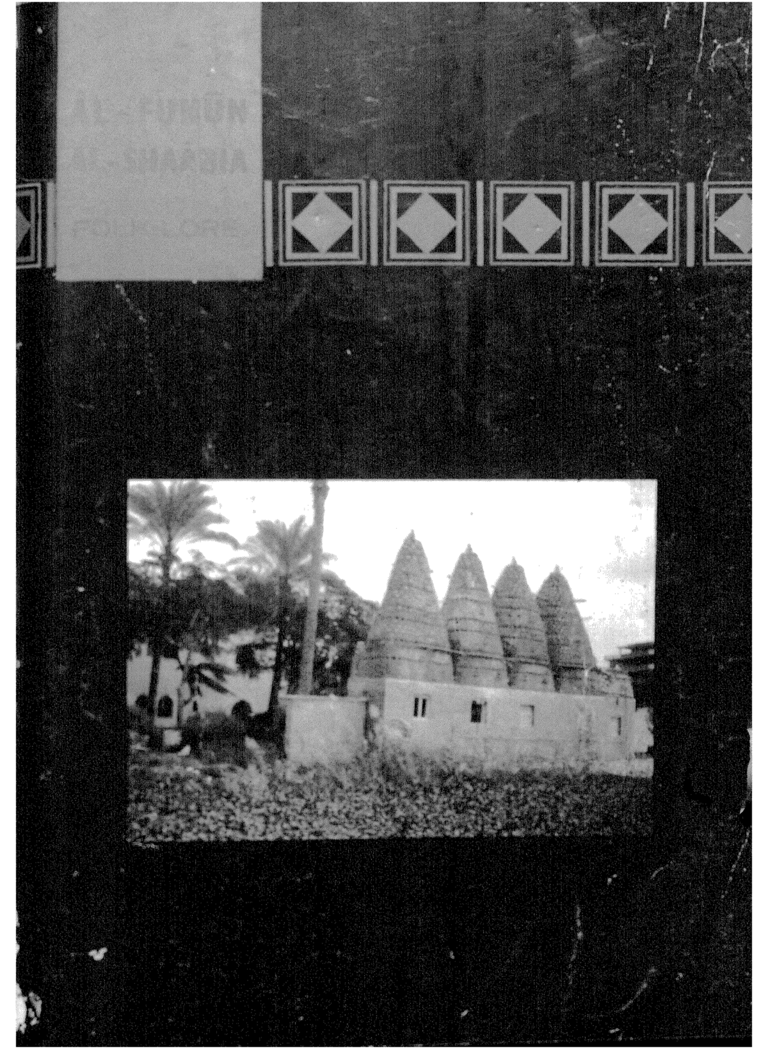



**Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.**

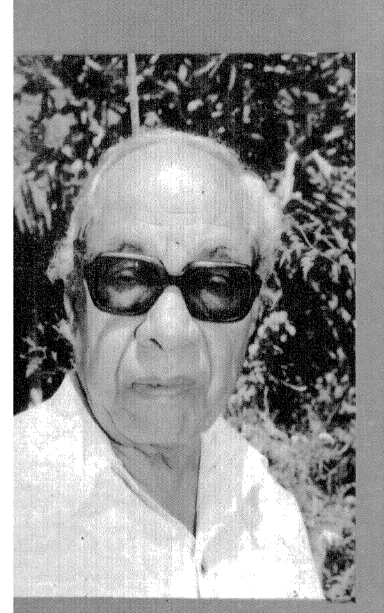


رقم الايداع

١٩٩٣/٦٢٨٣


AL-FUNUN
AL-SHABIA
FOLKLORE



عدد ٤٠ — ٤١

يوليو — اكتوبر ١٩٩٣

الثمن ١٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب









العدد : ٤٠ — ٤١
يوليو — اكتوبر ١٩٩٣

# فهرس

| الموضوع | صفحة |
| --- | --- |
| * الانسان ـ الفنان ـ المثال | ٣ |
| * هذا العدد | ٥ |
| * من فنون الغناء الشعبى المصرى .. اغانى ومواويل | |
| صفوت كمال | ١٠ |
| * بين التاريخ والفولكلور | |
| د. قاسم عبده قاسم | ٤٢ |
| * الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى | |
| فاروق خورشيد | ٤٧ |
| * قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .. الانجازات والمعوقات | |
| عبد الغفار عوده | ٥٨ |
| * ظواهر العامية فى المثل الشعبى .. دراسة لغوية | |
| د. إبراهيم أحمد شعلان | ٦٦ |
| * أولاد جاد المولى | |
| عبد العزيز رفعت | ١٠٣ |
| الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الابتكارى عند الشعبيين | |
| د. هانى جابر ابراهيم | ١١٧ |
| * طبيعة جماليات التصوير الشعبى واثرها على الفنون الجميلة المعاصرة | |
| د. سلمى عبد العزيز | ١٣٠ |
| * الحكايات الشعبية الافريقية مصدراً لقصص الأطفال العالمية | |
| عبد التواب يوسف | ١٤٣ |
| * حوار مع : | |
| — حول المسرح والسيرة الشعبية | |
| سمر ابراهيم | ١٥٥ |
| * جولة الفنون الشعبية : | |
| * الرقص الشعبى على خريطة مصر .. | |
| نادية السنوسى | ١٦٥ |
| * أبو زيد الهلالى فى الاوبرا .. | |
| محمد عثمان جبريل | ١٦٩ |
| * مكتبة الفنون الشعبية : | |
| * المعتقدات الدينية لدى الشعوب | |
| د. عصام عبد الله | ١٧٣ |
| * الطفل العربى والأدب الشعبى | |
| صفوت كمال | ١٧٧ |

الرسوم الداخلية

الفنان محمد قطب

الإخراج الفنى والتنفيذ :

صبرى عبد الواحد

# عبدالسلام الشريف

## الإنسان - الفنان - المثال

أتيح لى أن أعرف الفنان عبدالسلام الشريف منذ ما يزيد على ربع قرن، عندما كنا نعد لاصدار العدد الأول من مجلة الفنون الشعبية.

كنا ثلاثة، أستاذنا المرحوم الدكتور عبدالحميد يونس، والفنان عبدالسلام الشريف وانا، نجتمع فى غرفة صغيرة بالدور الأول فى المبنى رقم ٢ شارع شجرة الدر (ديوان وزارة الثقافة الآن) لنخطط للعدد الأول شكلا ومضمونا.. ثم بدانا العمل بعد ان تم الاتفاق على الماكيت الذى اعده الفنان عبدالسلام الشريف، وهو نفس الماكيت الذى تصدر به المجلة الآن. عرفت فى هذه الفترة عبدالسلام الشريف الإنسان الذى يقابلك بتحيته المتميزة «صباح الخير» سواء كان الوقت صباحا أو مساءً، وابتسامته التى لا تفارق وجهه، وتواضعه الجم، والحب الذى يفيض به على كل من حوله، وعلى ما يبدعه.. يجعلك تحس فى كل لحظة انه كم من الحب لا ينفذ، ونبع من الحنان لا ينتهى، وتواضع أصيل لا افتعال فيه ولا تكلف..! هو «المعلم» يحيط به «صبيانه».. وهو «الفنان» الذى يضم إلى صدره «مريديه» اللذين يقابلونه حبا بحب، وعطاء بعطاء.. محمد قطب.. وصفاء.. و.. وانا متشرفا ان أكون واحداً من هذا الفريق الفنى المتميز.. ننفذ ما يراه.. ويتقبل ملاحظاتنا.. نعمل معا.. وناكل معا.. لا فرق بين المعلم والصبيان».. فرق وحيد تقتضى الأمانة ان اذكره.. هو اننا كنا الذين نأخذ، وكان هو ومازال الذى يعطى..

وحدث ان توقفت المجلة، لكن العلاقة ظلت موصولة بيننا.. وكيف لعلاقة قامت على الحب والاحترام ان تنفصم عراها.. ثم عادت المجلة، فذهبت إليه خجلاً راجيا ان يقبل ان يكون لها، ما كان قبل.. ولا يمكن أن انسى الابتسامة العذبة المتهللة التى ارتسمت على وجهه.. فهذا هو عبدالسلام الشريف وكفى..

هل تفى هذه الكلمات القليلة لتعبر عن حبنا وتقديرنا وعرفاننا بالجميل لعبد السلام الشريف الفنان.. الأب.. المعلم.. وقبل كل هذا وبعده.. عبدالسلام الشريف الإنسان عطاءً، المثال خلقا وسلوكا.. إن هذا هو ما نملكه لكى نقول لعبدالسلام الشريف إننا نحبك..

أحمد مرسى

# هذا العدد

**يوافق ظهور هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية الاحتفاء بالفنان الرائد الأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الفنون تقديرا لجهوده الرائعة والمتميزة فى فنون التصوير والخيامية والاخراج الفنى للصحف والمجلات والكتب .**

وقد سبق لمجلة الفنون الشعبية أن أفردت ملفا خاصا بالعدد ٣٢ ـ ٣٣ سنة ١٩٩١ عن الجهود الفنية الرائدة للأستاذ عبد السلام الشريف بمناسبة بلوغ سيادته سن الثمانين – متعه الله بالصحة والعافية ودوام الانتاج والعطاء الفنى .

وأسرة المجلة إذ تهنىء سيادته بهذه الجائزة تعرب فى نفس الوقت عن عميق تقديرها، لما منحه لهذه المجلة من عطاء وابداع فنى منذ صدور أول عدد منها فى يناير ١٩٦٥ عندما تولى سيادته الاشراف الفنى عليها واخراجها فى هذا الثوب المتميز القشيب.

* * *

يستهل هذا العدد بدراسة عن جوانب من فنون الغناء الشعبى: أغانى ومواويل يقدم فيها الأستاذ صفوت كمال نماذج من مجموعة الأغانى التى قام بجمعها وتسجيلها منذ ثلاثين عاما.

**ويضم أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة العديد من النصوص التى قام بجمعها الأستاذ صفوت كمال من مختلف أرجاء مصر.**

وقد قدم الأستاذ صفوت كمال نماذج من نصوص فنون الغناء الشعبى المصرى موضحا لانماطها.. ويختتم دراسته بموال قصصى « سالمة وسلمان » وهو من المواويل القصصية التى تميز بها فن الموال القصصى فى مصر. والذى يجمع فى مضامينه مجموعة من القيم التى يعتز بها الانسان العربى.. ويفخر بها.

**تلى هذه الدراسة دراسة الأستاذ الدكتور/ قاسم عبده قاسم، وعنوانها : « بين التاريخ والفولكلور » . فإذا كان التاريخ قد ولد من رحم الأسطورة وتربى فى حجرها،**

ثم مرت المعرفة التاريخية بعد ذلك بعدة مراحل كان تطورها خلالها موازيا لتطور البشرية ذاتها، ومترفعا عن الاستعانة بالمواد الفولكلورية بسبب من غطرسة المؤرخين الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية. إذا كان الأمر كذلك، فإن التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من هذا القرن لم يجد مناصا من أن يمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى، فى محاولة لمعرفة الانسان فى حياته الاجتماعية، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده وسلوكياته وقيمه وفعله، كما تحمل أيضا نتاجه الأدبى والفنى.

هكذا يوضح لنا الأستاذ الدكتور/ قاسم أبعاد العلاقة فيما بين التاريخ والمأثور الشعبى، كما يوضح لنا الفرق بين التاريخ والأسطورة، وكذا أوجه التماثل بينهما، وذلك منذ نشأة علم التاريخ حتى الآن.

والدراسة بهذا الشكل مساهمة جادة فى تطوير مناهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، الذى يعد الأستاذ الدكتور قاسم عبده رائدا من رواده فى عالمنا العربى. كما تحاول الدراسة أيضا جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية إلى ضرورة الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون برصدها ودراستها.

أما دراسة الأستاذ / فاروق خورشيد عن «الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى» فهى دراسة ينطلق فيها كاتبنا الكبير من احدى النقاط التى أثارتها الندوة التى أقامتها الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية، وشاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو، لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية . وهذه النقطة بالتحديد هى: التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب؛ إذ أن زحف وسائل الأعلام المتطورة والحديثة يفعل فعله المستمر فى اذابة هذه الذاتيات، بل وإزالتها، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية لاعلاقة لها بثقافة وقيم المجتمعات النامية، ولاحتى بالتدرج السلوكى لها.

ويأخذ الأستاذ فاروق خورشيد مجتمعنا المصرى نموذجا لهذه المجتمعات ، ليكشف عن الكثير من المعطيات التى عوقت جمع تراثه الثقافى، بل وشوهته فى كثير من الأحيان، وذلك منذ مطلع النهضة المصرية وحتى وقتنا الحالى. موضحا لنا موقف المبدع الشعبى تجاهها ووعيه التام بها، وبهدفه الذى يصبو إلى تحقيقه، ليؤكد من خلال هذا التناول الثرى على أن الأدب الشعبى، وليس غيره، هو الذى يمثل وجدان الأمة، ويحفظ لها وحدتها، ويصونها من التمزق ، ويحمل لها الأمل الدائم والمتجدد. وهذا الأدب يتعرض اليوم بفعل وسائل الاتصال لهزة عنيفة ومخيفة، تزلزل وجوده، وتهدده بالضياع والاندثار، وعلينا لذلك أن نلتفت اليه، ونعرف له قدره ومكانته، ووسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر، فهو أصالتنا ووقارنا وذاتيتنا التى تتعرض لخطر الاذابة والازالة المتعمدة.

وبهذا الصدد يعرض الأستاذ / عبد الغفار عوده لخطة التطوير الفنى والادارى للقطاع ، والتى وضعت فى اعتبارها تجاوز الظروف التى يمر بها . كما لم يغفل التعرض لخطة نشاط هذا القطاع الهام بفرقه المتعددة داخل مصر وخارجها .

ولم يكن ليفوت المجلة ـ بمناسبة مرور ثلاثين عاما على أنشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ـ أن تفرد مساحة للانجازات والمعوقات التى تواجه قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية الذى تتبعه هذه الفرقة . وينطلق الاستاذ / عبد الغفار عوده ـ المسئول عن هذا القطاع ، وصاحب المقال ـ من حقيقة أن القطاع يضطلع بمسئولية جسيمة ، هى : تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها . ومن ثم يلزم بالضرورة الأهتمام به ، وتطويره .

أما دراسة الأستاذ الدكتور / ابراهيم شعلان ، والتى تحمل عنوان « ظواهر العامية فى المثل الشعبى .. دراسة لغوية » فمحورها ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية ، الأولى : لأحمد تيمور ، والثانية : لفايقة حسين ، والثالثة : لصاحب الدراسة . وهى بصدد تحديد ظواهر اللغة العامية من خلال هذه المجموعات الثلاث ، فانها تتعامل مع نصوصها ـ ودونما غلو فى التفسير ـ لتأصيل الكلمة العامية ، ملتمسة فى المعاجم والقواميس أوجه التشابه والتوافق فيما بينها وبين الفصحى ، ومؤكدة فى نهاية الامر على أن اللغة العامية ( المسموعة ) مصدرها اللغة الفصحى ( المكتوبة ) ، وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة للغة الفصيحة وبين امكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته . وكان من نتيجة هذا التوفيق ما نلاحظه من اختلاف يسير بين اللغتين .

هذا وقد عرض الأستاذ الدكتور / ابراهيم شعلان فى صدر دراسته بعض الاتجاهات والآراء فى قضية العامية والفصحى ، بما يخدم اتجاه هذه الدراسة ، وبما يوضح أنها قضية قديمة قدم التطور اللغوى نفسه ـ على أعتبار أنها امتداداً لقضية الأصيل والمولد والدخيل ، التى كانت محل دراسات هامة منذ بداية انتشار الاسلام خارج حدود جزيرة العرب ، وما ترتب على هذا الانتشار من احتكاك ثقافى بالحضارات الأجنبية .

وفى اطار اهتمام المجلة بالنصوص الشعبية، يقدم الباحث عبد العزيز رفعت فى باب نصوص شعبية، نصا قصصيا غنائيا هو «أولاد جاد المولى» وهو نص لم يسبق نشره. وقد زوده الباحث بشرح يوضح بعض القضايا الهامة التى يتضمنها النص فى بنيته.

بعد ذلك تاتى دراسة الأستاذ الدكتور / هانى ابراهيم جابر ، وعنوانها : « الابداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الابتكارى عند الشعبيين ) ، لتاخذنا إلى مجال الفنون الشعبية ، باحثة عن الأصول الابداعية الخاصة بالجمال فى هذه الفنون .

وهذه الدراسة تقوم على مبدأ عدم النظر إلى عملية التشكيل الفنى الشعبى دوما برؤى جماعية ، وبشكل مطلق فى التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الأعمال الفنية تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، هى التى تدفعهم إلى الخلق الفنى المتميز ، والابداع الجمالى المتفرد ، وبالتالى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيدا مما هو قائم ومألوف .

وهكذا تنحو الدراسة هذا المنحى لتؤكد على أن موضع كل من التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر من موضوع القيمة الجمالية هو موضع مختلف ، وأن أى منهما لا يعنى نفس المعنى الذى يعنيه الآخر من حيث الشكل أو المضمون

**يلى ذلك دراسة الأستاذة الدكتورة / سلمى عبد العزيز ـ وهى دراسة ، تتحرى « طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون » ، منطلقة فى ذلك من حقيقة أن الفن الشعبى يؤكد القدرات الإبداعية للمجتمع ، فهناك الرسوم الجدارية الشعبية ، وكذلك أشغال الخيامية والنسجيات وغير ذلك ، كاشفة عن الطبيعة العامة لهذه الأنماط المتعددة من الفنون الشعبية وخصوصيتها الجمالية ، وعن العلاقة فيما بينها وبين الفنون الأكاديمية الجميلة . فاذا كانت الفنون الأكاديمية قد أكدت مكانة الفن الشعبى وحضوره على الساحة الفنية كلها ، بعد أن كان يعامل من قبل الأكاديميين على أنه الفن الأدنى ، فإن هذا الفن الشعبى قد أثر على هذه الفنون أيضا بل وأعتبر بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .**

وتطبيقا على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة قامت الدكتورة سلمى عبد العزيز بتحليل بعض الأعمال الفنية الشعبية ، التى رأت أن تحليلها يدعم اتجاه الدراسة ويكشف عن كوامن الجمال فى الابداع الشعبى المصرى .

**بعد هذا تأتى دراسة الأستاذ عبد التواب يوسف عن «الحكايات الشعبية الافريقية مصدر القصص الأطفال العالمية» وهى دراسة ذات طابع أدبى، توضح أهمية هذه الحكايات، ومدى اهمالنا لها كافريقيين، وكيف أن المستعمرين الأوربيين قد نهبوها ضمن مانهبوا من ثروات افريقية، حتى أن أحدهم قد اعترف بأن الاستعمار الأوربى سرق من قارتنا السمراء مايزيد على ربع مليون حكاية شعبية.**

هذا، وقد قدم الأستاذ/ عبد التواب يوسف بعض نماذج من حكايات أفريقيا، لكى تكون اضافة ورصيدا لما سبق أن قدمه كتابنا فى هذا المجال، وعلى رأسهم كامل كيلانى رائد الأدب الافريقى فى العربية . كما لايغفل الأستاذ عبد التواب يوسف أن يذكر القصة التفسيرية الافريقية لنشأة الحكايات؛ أو «كيف نزلت الحكايات من السماء»

**وفى باب « حوار مع » ـــ وهو من الأبواب الجديدة بالمجلة ـ تقوم الأستاذة سمر ابراهيم بتقصى العلاقة فيما بين المسرح والسيرة الشعبية ، وذلك من خلال حوارها مع عدد كبير من المؤلفين والنقاد والمخرجين والممثلين المسرحيين ذوى الأهتمام بهذه القضية .**

والحقيقة أن هناك مجالا مشتركا يوجد بين الفولكلور والآداب والفنون الرسمية أو الخاصة ، وهو مجال شديد الخصوصية ، سواء أتصل البحث فيه بتوظيف المأثورات الشعبية فى أعمال أدبية أو فنية خاصة ، أو استلهامها ـ من ناحية الشكل أو المضمون ـــ فى هذه الأعمال .

**أما جولة الفنون الشعبية فى هذا العدد ، فقد قامت بها الأستاذة / نادية عبد الحميد السنوسى ، والأستاذ / محمد عثمان جبريل / حيث حدثتنا الأولى عن الندوة التى عقدت فى مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ ، بمناسبة مرور ثلاثين عاما على انشاء الفرقة القومية للفنون الشعبية ، وذلك فى اطار خطة لسلسلة من الندوات الثقافية التى يهدف قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية من ورائها إلى تقديم الخدمة الثقافية للجماهير بموازاة الخدمات الفنية المنوطة به . وقد اضطلع بهذه الندوة ـ التى دارت حول « الرقص الشعبى على خريطة مصر » ـ الأستاذ / صفوت كمال ، أستاذ الفولكور بالمعهد العالى للفنون الشعبية ، حيث أوضح أنماط وأنواع الرقص الشعبى على خريطة مصر وتبعا لمناسبات أداء كل نمط منه .**

**أما الأستاذ / محمد عثمان جبريل ، فيحدثنا عن المعرض الذى أقامه الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بدار الأوبرا المصرية ، وذلك فى الفترة ما بين السادس والعشرين من مارس إلى الثالث من أبريل لعام ١٩٩٣ ، والذى ضم العديد من اللوحات المستوحاة مباشرة من سيرة بنى هلال ، ليجىء عنوان الموضوع « أبو زيد الهلالى فى الأوبرا » مطابقا تماما لمضمون المعرض .**

والحقيقة أن محمد جبريل لا يكتفى فى هذا العرض بوصف اللوحات التى ضمها المعرض وتحليلها ، بل يقدم لنا أيضا تعريفا سخيا بالفنان حسن الشرق ، والمعارض التى أقامها ، والأسلوب الذى يميزه ، وذلك من خلال بناء يعتمد الحوار والنقد ، ليضع الفنان ولوحاته تحت مجهر رائق ومضبوط .

أما مكتبة الفنون الشعبية فى هذا العدد فتشتمل على عرضين ، أولهما عرض الدكتور / عصام عبد الله لكتاب « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » الذى أشرف على تحريره : جفرى بارندر عام ١٩٧١ وقام بترجمته د . / إمام عبد الفتاح وراجعه الدكتور / عبد الغفار مكاوى . وقد صدر هذا الكتاب عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية فى مايو عام ١٩٩٣ م .

وثانيهما عرض الأستاذ / صفوت كمال لكتاب « الطفل العربى والأدب الشعبى » للأستاذ / عبد التواب يوسف ، والصادر عام ١٩٩٢ عن الدار المصرية اللبنانية ، مضيفا إلى الدراسات العربية فى مجال الطفولة والأدب الشعبى اضافة جديدة وهامة ..

وأكد الأستاذ / صفوت كمال على أهمية الدور الذى تقوم به الفرقة القومية للفنون الشعبية فى المحافظة على ماثورنا الشعبى فى هذا المجال . ثم استعرض بعد ذلك الرقصات الشعبية المصرية ، وعناصرها ، وأصولها التاريخية وتوزيعها الجغرافى على اتساع جمهورية مصر العربية .

المحرر

# من فنون الغناء الشعبى المصرى

## ١- أغانى ومواويل

صـفـوت كمـــال

بالكلمة والإيقاع .. بالجملة المنظومة واللحن المنطلق عبر الإنسان المصرى خلال حقب الزمان وفى كل مكان ، عن مجتمعه وعن نفسه .. عن أحاسيسه تجاه ما يحف به من مظاهر الطبيعة والكون والعلاقات الإنسانية ، وعبر عما تجيش به نفسه من حب نحو الوجود داخل ذاته وخارجها .. عن بيئته كإنسان يتاثر ويؤثر فى كل ما حوله .. ويتفاعل مع ما يحوطه .. وكانت الكلمة الحلوة ومازالت سبيله لإضفاء البهجة على الحياة .. بالاغنية والقصة المنظومة .. ومن خلال الموال والسيرة.. نظم الإنسان بمختلف وسائل تعبيره وتعدد أشكال هذا التعبير ، قصة الحياة على أرضه ، خلال رحلة الزمان وإتساع رقعة المكان ، ومن خلال علاقاته الإنسانية ولقاءاته بجماعات إنسانية على أرضه أو خارج هذه الارض بعيداً عن وطنه ، تكوّن لدى الإنسان المصرى رصيد وافر من الخبرة الموضوعية والبلاغية ، فى التعبير عن أدق خلجات الإنسان ، باروع لغة وأصدق إحساس ، وأعمق إدراك . سواء أكان ذلك بإلقاء مرسل بشعر بلاغى دقيق ، أو بغناء منغم ، وإيقاع فخيم . أم كان ذلك فى الراحة والعمل .. فى الحل أو الترحال فى الحنان أو العتاب ، فى الفرح أو الحزن .. فى اللقاء أو الفراق .. فى الحب أو الغضب .. بالاغنية أو بالقصة المنظومة ، ليضفى على الحياة طابعاً فنياً جمالياً فريداً .. هو طابع الحياة الحضارية المصرية برونقها الجمالى الفنى المتميز .. بالشكل والكلمة .. وحينما توسل بفن الموال كنمط من أنماط الإبداع الشعرى العربى ، توسل به فى أدق صيغه وأشكاله ، وزاد فيه زيادة كبيرة وأتى فيه بالعجائب والغرائب ، على حد قول ابن خلدون فى مقدمته .. وشكّل من فن الموال باشكاله وأنواعه المتعددة والمتنوعة أشكالاً وأنواعاً تفوق أصوله فى التراث

**العربي القديم سواء أكان ذلك فيما أورده صفي الدين الحلى فى ديوانه أم كان ذلك فى فن المربع الذى يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية فى شكل الموال التقليدى . أو « قولة » تتكون من أربعة أبيات وكل بيت يتكون من أربع كلمات الثلاث الأولى بقافية محددة ، وهى فرش الموال،والكلمة الرابعة بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى ، وهى غطاء الموال .. أو إذا زيد بثلاثة أبيات أخرىبعد الثلاثة الأولى وبقافية مغايرة ثم ( قَفْل ) بسابع لقفل الموال ليكون موالاً سباعياً . أو ليتكون من ثلاثة عشر بيتاً فيضاف ثلاثة وثلاثة ليصبح الموال ثلاثة عشر بيتاً . أو ليكون مردوفاً ١٩ بيتاً .. أو ليصبح شجرة باغصان يبدأ بثلاثة أبيات بقافية واحدة ثم يتفرع مجموعات « سبعاوية » أو غير ذلك مهما تعددت المواويل المضافة ، ثم يقفل بعد ذلك بقافية الثلاثة أبيات الأولى ليصبح من خلال ما قدم قصة طويلة أو قصيرة .. أو سيرة أو يصور حادثة .**

**والموال بشكله الرباعى يسمى قولة . ومن خلال هذه الأبيات الاربعة يكون الفنان قد قال « قولة » .. وكل بيت من الابيات الثلاث يسمى « كلمة » أو « عتبة » والبيت الرابع هو الغطاء أو القفلة .. التى قفل بها كلماته وحدد بها معاً « قوله » . أما إذا كان لابد وأن يضيف بيتاً آخر ليكمل ما يريد قوله .. كان مواله ناقصاً أو قولته غير مكتملة فيضيف بيتاً رابعاً للثلاثة أبيات الاولى ، ويصبح وكأن عكازاً يضاف إلى أعرج يستند عليه .. ويوصف الموال الخماسى هذا بأنه موال أعرج .**

وهناك صيغ متعددة لفن الموال ترتبط أحياناً بموضوعه ومضمونه . كما أن من المواويل ما يلقى إلقاء ، ومنه ما يغنى .. كما أن الموال ليس هو الشكل الوحيد فى النظم الشعرى العامى .. كما أن الاغانى والترانيم الشعبية متعددة الأنواع .. وقد تلتزم بشكل النظم الرباعى ، أو الدوبيت أو التشطير إلى بيتين ، وقد تناول ذلك الدارسون وبخاصة الأستاذ الدكتور محسن القريشى فى دراسته الاكاديمية عن فنون الشعر غير المعربة .. بإشراف العالم الجليل الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهوانى رحمة الله عليهما . كما أن الاغانى الشعبية بطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية تصاحب الإنسان من المهد إلى اللحد كما يقال .. بل من قبل المهد .. وإلى ما بعد اللحد .. وكلها تلتقى فى التعبير عن الانسان وموقفه إزاء الإنسان الآخر .. وعن الإنسان وموقفه من الوجود وتجربته فى الحياة .

وتتميز الأغنية الشعبية عن سائر أنواع الأغانى الدارجة أو العامية ، بأنها تتسم بصفة الجماعية ، علاوة على أن مؤلفها أو مرددها هو مؤديها وملحنها فى نفس الوقت ، كما أن سامعيها هم حفظتها ومرددوها وصائغو شكلها النهائى .

هذا الإبداع الجماعى لا يقصد به أن الجماعة شاركت فى نفس الوقت فى هذا الإبداع ولكن يعنى أن الاغنية ، عادة ، يؤلفها أفراد ممتازون من أبناء المجتمع ، ثم يضيف المغنون باستمرار ، أو يحذفون ، فقرات صغيرة أو يُعدِّلون صياغة فقرات أخرى ويتم ذلك دائماً تلقائياً ، ودون خروج على قواعد وأساليب الإبداع الشعبى المتوارثة .

ومع مرور الزمن تؤثر هذه الاضافات والتعديلات ، فى شكل الأغنية ، وأسلوب صياغتها ، مع ثبات الموضوع الذى تتناوله . هذه التغييرات التى تحدث عبر الأجيال تؤدى إلى ظهور روايات مختلفة ، ولكنها ــ كلها ــ تظل مرتبطة بجذر واحد هو المزاج العام للمجتمع الذى نشأت فيه . ومن ثم نستطيع أن نقول كما يذهب معجم الفولكلور الذى نشرته دار فونك واجلان فى باب الأغنية الشعبية للباحثة تريزا باركلى والذى قام بترجمة دراستها ونشرها د. أحمد مرسى فى العدد الثانى ، إبريل ، ١٩٦٥ من مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة .

أن الأغنية الشعبية ذات كفايات متعددة .. كما سبق لنا أن ناقشنا ذلك باسهاب فى كتابنا مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي طبعة ٢ ، ٣ ( ١٩٧٦ ، ١٩٨٦ ) وزارة الإعلام الكويت .

والأغنية الشعبية بطبيعة إبداعها وممارستها تعقد صلة وثيقة بين علم الفولكلور وبخاصة فى دراسات الأدب الشعبى وبين سائر مباحث العلوم الإنسانية .

وفى الواقع أننا لكى نفهم فن الشعب ، يجب أولًا أن نفهم هذا الشعب ، صانع ومبدع هذا الفن .. وتعتبر أغانى العمل من أهم أشكال الغناء لارتباط أداء هذا النوع الغنائى بطريقة أداء العمل نفسه ، وأدواته وظروفه . والدارس للكتاب العظيم « الأدب الشعبى » للأستاذ الرائد العظيم رشدى صالح ، طبعة دار النهضة المصرية ، وكذلك لترجمته لكتاب علم الفولكلور للعالم الانجليزى الكزاندر كراب ، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سوف يتعرف على جوانب عديدة من أهمية أغانى العمل فى أداء العمل نفسه .. كما أن دراسة . أحمد مرسى عن الأغنية الشعبية ــ مدخل لدراستها ــ الصادر عن دار المعارف سوف توضح للقارىء وظيفة الأغانى الشعبية فى السياق الثقافى للمجتمع .

ولن أطيل فى هذا المجال لانتقل مباشرة إلى مجموعة من نصوص الأغانى التى قمت بجمعها وتسجيلها،ومعظمها موجود فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية ، منها ما مضى على جمعه وتسجيله أكثر من ثلاثين عاماً ، ومنها ما لم يمضِ على جمع بعضه سوى سنوات ثلاث . من هذه الأغانى التى جمعت وسجلت عام ٦٣ ( توجد بأرشيف تسجيلات مركز دراسات الفنون الشعبية ) وقد قمت بجمعها من الفنان الشعبى الصعيدى أبو العلا البرديسى ( نسبة إلى بلدة برديس وهى من القرى المصرية التى تتميز بخصائص فنية متعددة هى ومَزاتّه والبلينا ) وكل منها يقابل الآخر ويجاوره .. هذه الأغنية من الأغانى الجماعية التى تردد على سطح السفينة الشراعية السابحة على صفحة النيل ، وهى من أغانى الحنين والغربة وهى على شكل الموال الحوارى ، إذ يروى المغنى ثلاثة أبيات ثم يرد عليه جماعة المرددين بالبيت الرابع ويعبرون بما يرددون عن إحساسهم بالغربة عن ديارهم ..

**المغنى** : ساييني على فين وماشى
يلد عليك غربتى وماشى
دا الدنيا مادايماشى

**المجموعة** : غريب وصابح ماشى
ساييني على فين وماشى

المغنى : دا أنا عيونى ما نايماشى
سهران الليل بطوله
غريب وصابح ماشى
المجموعة : سايبنى على فين وماشى
المجموعة من كل بلد لبلد
فردت قلعى بقماشى
الريح ليه معاكسنى
غريب وصابح ماشى

هذا النوع من الأغانى يسمى « المُتلت » لأنه يتكون من ثلاثة أبيات ، وهو يخضع أيضاً لفن المربع ، فالبيت الرابع يردده جماعة الرفاق ، فالمغنى يفرش والمجموعة تغطى . وتشعر المجموعة أن المؤدى الفرد أنهى حديثه أو أنينه ، وأنه سينتقل إلى موضوع جديد فتقفل الغناء بترديد المقاطع الأساسية فى الأغنية يشاركهم فى الغناء المغنى الفرد ، يُردّدون معاً :

غريب وصابح ماشى
سايبنى على فين وماشى
دا الدنيا ماديماشى

ومن الغناء الفردى فى نفس السياق السابق الموال السبعاوى الآتى :
يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى
اتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى
واترك بلادى واعيش فى الغربة أحسن لى
أنا بامسّى عليكم صبح وعصارى
يالى هواكم صحن جسمى وعصارى ( وعصرنى )
بأبص بعينى لقيت الريح عالصارى ( أعلى الصارى أى شديدة )
سبت المدارى وقلت البر أحسن لى .

كما يقول الفنان الشعبى فى نص آخر ( عام ١٩٦٣ ) رواه لنا القاءُ السيد حلال عليه أحد فنانى الاسكندرية المشهورين رحمة الله عليه « عينى رأت غليّون فى وسط البحور شاحط .. ريسه جدع جد يا خساره دفته راحت .. ابطانه ( قبطانه ) اتعمى والميه عليه ساحت ..

ولاَ بسهر أرتاح ولا بانعس ييجى لى نوم..
حتى القماش ( الشراع ) إنقطع ، فيه حتة طيبة راحت ..
هذا الموال وغيره سمعناه وسجلناه من أكثر من راوية سواء فى الصعيد أو القاهرة أو الاسكندرية .

**

لون آخر من ألوان الغناء الشعبى يتداخل فيه نظم الموشح ( الزجل ) مع نظم الموال ، وكل منهما نمط مغاير لطراز واحد من فنون الشعر الشعبى . هذا النوع من الغناء نجده

شائعاً فى أغانى الصحْيجية ( الصهبجية ) فى بور سعيد فى حلقات السمر و « الصهبه » التى تتجمع فيها « صحبة » الأصدقاء ، وتتداخل فى فنون أدائها إيقاعات الكف مع نغمات السمسمية وتؤدى بشكل جماعى ، وإن كان يظهر فيها دور الفرد واضحاً ويكون كقائد لمجموعة المؤدين .

تقول الأغنية ..
آه يالاللى .. يالاللى ..
يابو العيون السود ياخلى
يابو العيون السود ياخلى
سلامات ياللى سبقتونا بطيبكم
يالاللى
يصعب علينا النهار الى يغيبكم
يالاللى
يارايحين الجبل ياراكبين الخيل
يالاللى
مافتش عليكم جدع أسمر كحيل العين
يالاللى
وطرف شاله يغنى فى الهوى ياليل
يالاللى
والطرف التانى بيسأل بيت الحبايب فين
يالاللى
آه يالاللى يابو العيون السود ياخلى

وعلى سبيل المثال أيضا أغنية **عطاك شاردك يامايل** وهى تتضمن خبرة الإنسان فى الحياة حينما يسير الإنسان فى غير الاتجاه الواجب إتباعه ليصل إلى هدفه ، فالجزاء من نفس العمل . والشرد هو الريح الحارة التى يعانى من حرارتها الإنسان والذى يميل معها بمركبه لشدة هبوبها .

فيبدأ المغنى الفرد بهذا المقطع «عطاك شاردك يا مايل» ، فيردد معه أو بعده مجموعة المرافقين له فى العمل أو فى أثناء الراحة ، وبخاصة فى رحلة السفر عبر النيل من الشمال إلى الجنوب ، أو من الجنوب إلى الشمال فى رحلات الصيف .. فيستهل غناءه ، تبعاً لحركة السفينة . كما تحدد لحنها وإيقاعها حركة العمل ونوعيته فيقول المغنى :

المغنى : عطاك شاردك يا مايل .
المجموعة : عطاك شاردك يا مايل .
م : وليه تمشى مع المايل .
ج : عطاك شاردك يا مايل .
م : وأنا أعمل إيه لنصيبى .
ج : عطاك شاردك يا مايل .

م : وليه تمشى مع المايل .
ج : وليه تمشى مع المايل .
م : وأنا بختى معاك مايل .
المجموعة : وليه تمشى مع المايل
المغنى : ياخاين عيشى وملحى
م . ج : وليه تمشى مع المايل
عطاك شاردك يامايل .
م : وليه تسند المايل
ج : وليه تسند المايل
م : وليه تسند المايل
كفاية اللى جرى منه .
ج : عطاك شاردك يا مايل
م : حتى عمود البيت مايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : وايش يعمل المايل
ج : عطاك شاردك يا مايل
م : وايش يعمل المايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : مهما تسند فيه ..
ج : مايل .. وليه تمشى مع المايل
م : دانا قلبى ليه مايل
ج : وليه تمشى مع المايل
م : مادام أصله يا بوى مايل
ج : عطاك شاردك يا مايل
م : وتحبه ليه يا قلبى
ج : مادام أصله يا بوى مايل
م . ج : مادام أصله يا بوى مايل
وليه تمشى مع المايل
عطاك شاردك يا مايل .

هذا الشكل الغنائى يخضع لعملية التقطيع فى حركة العمل ، وهو بتنغيمه البسيط هذا ، يجعل ـــ القارىء ـــ وليس المؤدى فحسب يشعر فعلا بحركة السفينة الهادئة على سطح الماء .

ومع هذا اللون من الاغانى ، نجد لوناً آخر يؤدى بمصاحبة الرباب ، وينشده المغنى فى حفلات الزواج والمناسبات العائلية ، وهو ما يندرج تحت نمط الموال السبعاوى الاحمر ، نظراً للتورية فى قافية الموال التى تتكون من لفظ « لا لا » .. وهو نص من النصوص التى سجلتها للفنان الشعبى متقال قناوى متقال حينذاك فى عام ١٩٦٤ بمدينة الأقصر ،

والتسجيل موجود ( بمركز دراسات الفنون الشعبية ) والنص يقول لنا :

اوعوا تلوموا علىّ المجروح إذا لالا ( أنّ أنينا )
وحدى بقول آه .. ومع الناس باقول لالا ( ياليل )
لا بس حزام بُندقى ومكلفه بلالا ( ذهب عيار ٢٤ قيراط ومكلف باللؤلؤ )
أحرّ خشب الجناين .. لازم يكون السنط
وإن كان معاك عدو شين لازم تقتله بالصنت
لاخذ حبيبى واكيد العدا بالصنت
وأشوف هوايا معاهم قضى ولا لا لا ..

ومن المواويل التى تعبر عن حنين الزوجة لزوجها الموال الذى رواه لنا أبو المجد محمد وكان يعمل ضمن عمال مبانى التليفزيون فى ٥ / ٣ / ١٩٦٣ وهو أصلًا من قنا ، والموال يقول :

« هَبْ هَبْ ريح العصارى فكّرنى ولدى
فكّرنى أمى وبُويا والغالى ولدى
عشمانه فيك يا راجل ويخونك عشمى
ويخونك نوم الحصيرة وكَخْرِيتث ولدى »

« جمل الناقة عضنى فى كتفى وانشبك نابه
والحب بلده بعيدة وانشبك نابه
أنا قلت هاتو الدواية والقلم نكتب على نابه
إن مات قتيل المحبة يلزموه صحابه »

وكذلك قوله :

« عجبى على حته حلوة من الشباك بصالى
لها جوز عيون فناجيل والخشم خاتم سليمان بصالى
طلبت منها الوصال قالت يا جدع عيب
دا أنا ناسى كتار على الأرض زى النمل بصالى
وإن كنت طالب الوصل يا جميل روح لأبوى واطلبنى من إيده
دا هتك العرض عيب عاالدنيا
وخدنى من أبوى وأنا وأنت ماحدش يقف قدامنا عاالدنيا

وكذلك قوله :

« ياسايق « الضّعْن » بالمحبوب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هؤه الدلال صنعتك ولّا على مهلك
يا قاتلى إرتاح واقتلنى علّى مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر الغرام سم ومبنى على مهلك »

« يا سايق الضّعْن مهلًا تاه لى فيه بل
فوقه مُتيّم ورد خده فى الظلام يهْبِل

إن سال بعينه يسيبوا الأسد فى الغابات
وإن فات على زرع فى غير الأوان يِشبِل »

ومن فن المربوع :

« غزالين كوونى بنارهم والعقول الباب
راكبين هجين حلو يجرى والهجين الباب ( لبانى صغير )
الأم شمس الضحى والبدر هو الباب ( الأب )
والقلب دار المحبة والعيون الباب » ( الباب )

كما تتميز الأغنية الشعبية بجماعيتها ، فإن الفرد يستطيع أن يشترك فى أداء بعض فقراتها بمفرده ، فالجماعية فى الفن الشعبى لا تلغى وجود الفرد ولكن تؤكده ، حتى فى أغانى الأطفال فى أثناء اللعب ، نجد الدور الغنائى للفرد هو تعبير مباشر عن رغبة جماعية ، فمثلاً أغنية :

« يا طالع الشجرة
هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى بالمعلقة الصينى
والمعلقة انكسرت
يا مين يربينى
دخلت بيت الله
لقيت حمام أخضر
بيلقموه سكر
يا ريتنى دقته
لاجل النبى وزرته »

**نجد هذه الأغنية ببساطتها تحمل موروثاً ثقافياً مصرياً ، يرتبط باللوحة الجدارية الموجودة بمتحف الأقصر التى تصور شجرة الحياة فى الفن المصرى القديم ، وعليها بقرة ، رمز الالهة حاتحور الهة الحب والموسيقى والجمال ، يرضع من ثديها الاله رع ، وهى نفس الصورة التى ترجمها الأطفال فى أغنيتهم ، وأضافوا إليها تصوراً دينياً آخر . ولن أتعرض إلى هذه الاغنية بالتحليل وشرح تركيبها اللفظى ، وبنائها الفكرى الآن ، أو لتصورات الطفل أو إرتباط ذلك بالأدب الذى كان يسمى باللا معقول ، وأترك ذلك لمن يريد الإضافة والتعليق بعد الإطلاع على مقدمة توفيق الحكيم لروايته « يا طالع الشجرة » . «فهذه الأغنية ببساطتها تحمل صوراً متراصة ، ممتزجة بتصورات متداعية فى اللا وعى ، ومتداخل مع واقع البيئة التى يعايشها الطفل وكما انتقلت إليه معانيها وأدرك دلالاتها وتناقل رمزها الأسطورى » .**

**ومن أغانى الأطفال التى يغلب عليها الطابع الحوارى الأغنية التالية التى يشترك فى أدائها الصبية من بنين وبنات فى أثناء اللعب ..**

**الفرد** : يا عم يا جمال
**الجماعة** : نعم سلطان
**الفرد** : جمالك فين
**الجماعة** : فى القنطرة
**الفرد** : بياكلوا إيه
**الجماعة** : حشيش درة
**الفرد** : بيشربوا إيه
**الجماعة** : قطر الندى
**الفرد** : عندك عروسة
**الجماعة** : عندى ــ وينطلق الأطفال فى فرحة .. إيه .

وفى السطور التالية نقدم أغنية من أغانى الشباب كثير منا طرب لسماعها ، وغيرنا وظف ألحانها توظيفاً موسيقياً جديداً ، وبخاصة الجملة الموسيقية « **عطشان يا صبايا دلونى عا السبيل** » ، وهى أغنية يغنيها أبناء الصعيد والوجه البحرى . وتظل فقرات منها غامضة غموض شخصيات أحداثها ، تصاحب العمل فى الحقل كما دونها الأستاذ الدكتور حسن صبحى البكرى ، حينما كان يعمل كبير مفتشى آثار الوجه القبلى ، وقد جمعها فى الاقصر من عمال الحفريات على الآثار فى عام ١٩٥٩ ، ونشرت بالعدد الثانى من مجلة الفنون الشعبية التى كان يصدرها مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٩ . كما تؤدى هذه الاغنية أيضاً بمصاحبة المزمار الصعيدى وفى موسيقى ألعاب التحطيب واللعب بالعصا ، وكذلك ترددها الغوازى فى الأفراح وفى حلقات سمر وترفيه الشباب . إنها أغنية « بهية وياسين » . بهية التى أحبت ياسين .. بهية إبنة أحد أعيان الصعيد التى لا يعرف عنها شيئاً ــ وياسين الفلاح الصعيدى البسيط الذى تحول إلى قاطع طريق ، ربما لظلم وقع عليه ، أو لطمع فى ثروة ليكون ندا للواقع الاجتماعى لبهية « الست بهية » ، التى نجد أن لها القدرة على أن تحضر محامياً للدفاع عن ياسين الذى قتل ، أو للدفاع عن أقران ياسين الذين فى السجن ، أو عن أحد أصدقائه .. ( بهية تشد واحد وكيل ) يدافع عن قضية ياسين فى المحاكم أو عن بهية نفسها .. بهية التى تسكن فى « سراية » والتى نتساءل مع نص الاغنية ومع مؤديها « سيد السرايا مين » . كما تحمل القصة الغنائية أو الاغنية القصصية تساؤلًا عن « العبادى » أهو صديق ياسين ؟ .. أم محب آخر لبهية غار من ياسين ؟ .. أم هو اللواء صالح حرب باشا الذى يقال إنه كان ضابط لهجانة بسلاح الحدود الذى يبسط سلطة القانون وقوته من على ظهر الهجن من الابل والجمال ؟ ، وهو الذى قتل ياسين حينما خرجت « الحكومة » تبحث عنه .. ولكن فى نص آخر قتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين « وعبادى يا عبادى كرباجك ( سوطك ) على الهجين » وهو رمز لرجال الشرطة من الهجانة . وهنا يكون عبادى رمزاً لشخص آخر له صلة ببهية . وسجن أربع سنين ، سنتين فى سجن القلعة ( السجن العمومى ) وسنتين فى الزنازين ، وخرج من السجن ( عطشان يا صبايا ) ، وهو الذى استدعت له « الست بهية » أحد المحامين للدفاع عنه . إنها أحداث من الواقع أضفى عليها الخيال الشعبى صوراً من جمال الفن وبهائه فانجذبت إليه مشاعر الناس ، إنها أغنية شعبية ، وقصة أو خيال درامى امتزج فيه الفن بالواقع الاجتماعى ،

فصار شيئاً رائعاً يجمع بين الرمز والحدث ، فى إطار من عادات وتقاليد قطاع كبير من مجتمعنا ، بموروثاته . وهى أغنية جماعية بالمعنى الشامل للجماعية حيث لا يظهر فيها دور الفرد واضحاً .. بل لا يستطيع أن يؤديها فرد بمفرده دون أن تفقد نبضها المتعاقب والمتتابع الذى يعبر عن الرؤية الشاعرة للوجدان الجمعى للمجتمع المصرى .. تقول الأغنية :

« عبَّادِى يا واد عبَّادِى
كرباجك فى الهجين
واللى يعانى العبادى ( يعانى أى يتصدى )
يعيش عمره حزين
يا وابور الساعة اتناشر
يا مجبل على الصعيد ( مجبل أى متجه جنوبياً إلى الوجه القبلى )
يا وابور الساعة اتناشر
يا بو عجل حديد
سلم لى عالست بهية
ال حبت ياسين

جتلوه السودانية من فوق ظهر الهجين
قتلوه السودانية ولاسمعتش له دليل
وياسين غرقان فى دمه
خايف منه الحكيم »

نعم ياسين قُتل ، ولا يُعرف بالضبط من قتله ، فليس هناك دليل يدل على ذلك .. بل لا يعرف الفنان الشعبى ( صاحب النص المجهول ) من القاتل .. أو يعرف ولا يريد أن يقول شيئاً كعادة أهل الصعيد .. وياسين ، وهو قتيل لا قدرة له ، له سطوته .. حتى الحكيم ( الطبيب الشرعى ) الذى تعود على رؤية القتلى خاف من ياسين القتيل . وهى صورة توضح مدى ما كان يتمتع به ياسين من هيبة وسطوة .. ولكن هناك محكمة تحقق ، وتحكم . ويلاحظ فى النص أن القاف تقلب جيما كما هو شائع فى لهجة أهل الصعيد ويستوفى المؤدى نصه فيقول :

« حقق يا قاضى النيابة
ع اللى قتل ياسين
ماتكنشى زهقان يا حبيبى
من ال عليهم شاهدين
وبهية فى المحاكم شدت واحد وكيل
واحكم يا قاضى النيابة
قدامك مظاليم
طنجر الطربوش على ناحية ( عوج الطربوش )
وحكم بأربع سنين
سنتين فى السجن العالى ( سجن القلعة سابقاً )

وسنتين فى الزنازين
وعد ومكتوب على
ومسطر عالجبين »

وهكذا يعمد الفنان الشعبى إلى تأكيد مثل سائر، أو حكمة شائعة، يبرر بها الحدث الذى مر به . وهو أمر شائع فى المواويل ، وكأن الأمر الذى حدث له لا دخل له فيه ، وكل ما مر به هو قدر مكتوب على الجبين ، لا قدرة له على الخروج من دائرته ، وهو أمر يفوق إرادته .

ثم ينتقل الفنان الشعبى فى رقة وحساسية ، ليخرج من قتامة الموقف والقتل والسجن إلى رفاهية الشعور ورهافة الإحساس ، حتى وإن استخدم ألفاظاً ذات دلالة قاسية « كالرصاص » فهو ينجو من الموت ليقع قتيلًا من كحل العين .. فيقول على لسان البطل الغامض فى النص .

« نفدت من الرصاصة
وصابنى كحل العين
عطشان يا صبايا دلونى عالسبيل »

فيكون الرد من الهوى الغائب يوجهه إلى بدهية من بدهيات الحياة .. بما يحمل اللفظ من دلالة ورمز العشق الجسدى .

« السبيل اهو قدامك
وادّخلب يا جميل » ( أى ادخل بهدوء دون أن يراك أحد )

ويستكمل المؤدى الحوار مع الغائب وهو ما تتميز به الغنائيات القصصية من حديث عن الغائب والحوار معه .

« وأنا كل ما أقول التوبة يارب
ترمينى المقادير .. »

فهو عاشق .. لا يستطيع الحياة بغير عشق الحياة نفسها . ، وهو يعرف أنه قد يستطيع الهروب من الرصاص ( القتل ) ، ولكنه لا يستطيع الفكاك من كحل العين .. ولأنه عاشق يحمل إلى معشوقته هدية وجوده .. فيقول النص برمزيته .

« يا بتاع اليوستفندى
ماتقولى العشرة بكام
العشرة بنص ريال يا حبيبى
عشان دولت وحياة
وشربت البحر كله
لم طفّالى نار
عشطان يا صبايا دلونى عالسبيل »
وهنا يكون لفظ «عشطان» قلبا وتصحيفا للفظ «عطشان» .

وتتنوع النصوص لهذا النص وتتغاير ما بين بحرى وقبلى .. وبين مؤدٍ ومؤدٍ آخر .. ولكنها ، كلها ، تسجل حدثاً مترابطاً ، له جوانبه القصصية ، عن قصة حب لم تكتمل ، وموقف

إنسان يتردد بين ما يريد وبين ما هو مسطور على الجبين .. صراعه مع نفسه يفوق صراعه مع المحكوم عليه به . وهو يبحث عن شيء .. « عطشان » رغم السبيل الذى بلا قيود أمامه ، ولكن يتردد فى الشرب منه لأنه شرب البحر كله ( أى ماء النيل كله وهو رمز للعشق المادى ) ولم يطفىء له ذلك كله ظمأ روحه لمن يهوى . ولن تكون دولت أو حياة ، رمز الغوازى وغيرهن من الغانيات ، بديلًا عمن يهوى .

**ويمتاز هذا النوع من الغناء القصصى ونظيره العالمى من فنون الغناء القصصى ( البالاد ) بالحديث عن الحدث الغائب والبطل الغائب وبالضمير الغائب . فلا توجد مخاطبة مباشرة فى الخطاب المرسل .. ولا فى السرد القصصى .. فكل ما فى النصوص هو حديث عن « هو » و هو « من » ؟ .. لا نعرف .. وعن حدث يحمل عناصر من التصور الاجتماعى للحياة ، برمزية تكشف فى نفس الوقت عن الانسان .. الانسان الحائر بين تحقيق ما يريد وعجز إرادته عن تحقيق ذلك .. وهو موقف ماساوى يعايشه أو عايشه الإنسان منذ لحظة وجوده ، ولكن كل ذلك يخضع أيضاً فى النهاية لتجربة الإنسان أى إنسان .. فى الحياة والوجود !! ، وكما يقول الشاعر الشعبى مستخدماً صفات السبع فى وصف صاحبه أو بالاحرى ذاته فيقول :**

« السبع لو غاب له غابات حاميها
وإن شح فى الأشد بياكل لحاميها
لمُوا الكلاب بعضهم وكان الحمق ماليها
قالوا غدا نكتف السبع بست حبال على الابراش
حلف السبع ما يقول للكلاب حاس ( أى لن ينطق بأى لفظ )
شموا الكلاب الخبر دخلت محاميها
فالسبع لو غاب له غابات حاميها »

كما يستعير الفنان الشعبى صفة الطبيب كناية عن محبوبه فيقول ، مع ملاحظة قلب القاف إلى جيم :

« آه لو كانت قولة آه تبرى علتى وأطيب
لابات أقول آه يا ريح الحبايب طيب
قالوا نجيب لك مداوى قلت أمر عجيب
تجيبوا لى مداوى وأنا فى الأصل طبيب
يا ناس رشوا الدوا للجرح أهو بيطيب
أنا لما ابتليت م العيا والمرهم خلص منى
أهلى فاتونى وقالو مبتلى وغريب » .

وأيضاً على نمط الموال السبعاوى فى الشكوى والانين .. الموال الذى يقول :

أكايِدْ الصبر وجروحى عليا فجر
أنا خايف أقول آه ساكنين العوازل فجر ( فى جوارى )

آه لو أتانى طبيبى بالدوا فى الفجر
إلا كوانى على ضلوعى تلات كيات
وجرحى اللئيم اتسع بعد التلات كيات
أمَرّ م الجرح إذا خصمى اللئيم على فات
يجد لى أوقات أبكى من العشا للفجر

كما يقول موال آخر يعبر عن ألم الفراق :

« لعبت ياسوس فى البندق وخشب الزان
وبحت بالسر واللى كان مغطى بان
لما لقيتك مصاحب لى فلان وفلان
تركت حبلك على ظهرك وسبتك
يا عيش بلا ملح ياريت الرفق ما كان » .

وأشد الفراق هو فراق الموت .. وتبكى أم ثكلى إبنها فتقول :

« اسم الله عليك من قرصة الدودة
إيدك يا عقلى ورجلك فى القبر ممدودة »

تقول أيضاً :

« لو كان هم واحد كنت روّقتِلو بالى
إلا تلاته غيروا احوالى
هم جوانى ، وهم برانى
وهَمٌ عالباب يستنانى »

ومن أغانى السمر التى تؤدى بمصاحبة آلة السمسمية يؤديها فرد ومعه مجموعة من المرددين أغنية :

« متى ياكرام الحى عينى تراكمو
واسمع من تلك الديار نداكمو
أمُرّ على الابواب عن غير حاجة
لعلى اراكمو أو أرى من يراكمو
دعانى الهوى لما تملك مهجتى
ياليته لما دعانى دعاكمو
سقانى الهوى كاساً من الحب صافيا
وياليته لما سقانى سقاكمو
خدونى عبد عبد لعبدكمو
مملوكمو من بيعكم لشراكمو
أنا عبدكم مادمت حيا وباقيا
وإن شحت الأموال روحى فداكمو » .

هذا اللون من الغناء يذكرنا بفنون الموشحات . ومن المواويل التى تغنى بها الفنان الشعبى يوسف شتا ، أحد الفنانين المبدعين والمجيدين لفن الموال ، من المواويل التى

جمعناها الموال الذى يتحدث عن القيم الأخلاقية فيقول :

« من عادة المرء مش ممكن يعادى جميل
والبكر لو كان صغير ميشلش حمل جميل ( جمل )
والحر مهما افتقر مايضيعشى عنده جميل
كتير يغرك تشوف الغش فى هدومه
إنما الراجل العال لفظه على العدا مالح ( مليح )
وسيبك من اللى تشوف الخلق فى هدومه ( فيه ذموا )
الخلق صنفين فيهم خايب وفيه مالح

وطبعاً الكرم فيه ورده وفى هدومه ( فيه دومة )
ومعادن الأرض فيها الحلو والمالح
أبو عقل جوهر إذا اتكلّم كلام انجل ( انقال أى تناقل )
والراجل السبع خلف من المقادم انجل
وشجاعة القلب فى الزنقة تنجل نجل ( تنقل نقلًا )
ونباهة العقل لها ميزة ورأى جميل »

وبهذا يختم الفنان الموال ذا الثلاثة عشر بيتاً بقافية الثلاثة أبيات الأولى ويتضمن الختام حكمة وموعظة ، وهو نمط شائع فى فن الموال وبخاصة فى المواويل المربعة .. مثل :

« إن جار عليك الزمان يابن الكرام طاطى
وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطى
واستغنم من الصبر حين تطلع من الواطى
وإن سبك الندل ماتردش عليه واطى
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه ..
بيت الحرام شين من دون البيوت واطى »

وأيضاً :

« البين عطانى بلاوى زود امراضى
مرعوب منها قوى دخلاشى فى مرادى ( لم تدخل فيما أريد )
القلب قالى زمانك سد مش راضى
تنتنى أبكى لما جفن العين صب منه الدم ( تنتنى ـ ظللت )
ورضيت بالهم وبى الهم مش راضى .. »

هذا الموال الخماسى الأعرج يقابله موال أعرج يقول :

« يا سايق الضعن بالمحبوب على مهلك
قتلتنى غدر حين تمشى على مهلك
هو الدلال صنعتك ولّا على مهلك
يا قاتلى ارتاح واقتلنى على مهلك
كلام سمعناه من اللى قبلنا قالوه
بحر الغرام سم ومبنى على مهلك » .

وأختم حديثى هذا ، الذى طال إلى حد ما ، بعرض موال قصصى رواه الفنان الشعبى يوسف شتا الذى يعتبر « ريس فن » ، ومن خيرة من يجيدون هذا الفن . وقد روى لى هذا الموال خلال تلك الفترة التى ركز فيها مركز الفنون الشعبية جهوده على جمع وتسجيل فنون الغناء الشعبى المصرى فى عام ١٩٦٣ . والقصة التى يرويها الموال هى قصة سالمة ، فتاة عربية ، تتصف بكل شمائل الفتاة العربية ، من شهامة وكبرياء .. وجمال وفضيلة .. وسلمان . وهو فتى من فتيان العرب الذى تتمثل فيه بساطة الاعرابى وكرمه وحفظه للجميل .. واخلاصه لمن أحسن إليه ، وصفحه عمن أساء إليه .

**والموال يحمل اسم « سالمة وسلمان » ، وتدور أحداثه حول العلاقة بينهما ، ثم يظهر فى سياق الأحداث « غلاب » وهو فتى من العرب الشاردين الذى يعتمد على ثرائه وقوته ، ولا يرتكز فى تصرفاته على أساس من قيم العرب وشهامتهم .. بل يستغل هذه القيم وما يرتبط بها من أنماط السلوك لصالحه .**

ومن خلال أحداث الموال نلحظ كيف تتكتم سالمة سر حبها لسلمان فى قلبها ، وتعلو بهذا الحب العذرى إلى مرتبة الأخوة .. وكيف يحفظ سلمان جميل سالمة حين عادته ورعته فى مرضه . حيث لا أحد بجانبه سوى أمه العجوز .. ويتطور الوفاء من جانب سلمان إلى حب جميل .. فى حين نجد غلاب لا يعرف الوفاء ، ويحقد عليهما ، وينتهز فرصة مرض سلمان ليحاول قهره .. ويستغل ضعف سالمة ليحاول السيطرة عليها ، ولكن إيمان سالمة بقيمها الأخلاقية ، ووفاء سلمان لسالمة يكونان الباعث الحقيقى لانتصار سالمة على سلطان غلاب وقهره .. فلا ماله أو قوته يستطيعان حمايته من إنتصار الفضيلة والوفاء عليه .

ويبدأ الموال القصصى كما يرويه يوسف شتا .. غناء وسرداً شعرياً ونثراً منغما ملتزماً بقواعد وفنون الموال .. فيبدأ بثلاثة أبيات هما فرش الموال فيقول :

(١) « عينى رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول
نصبوا الخيام فى الملا سكنوا الجبال على طول
وثوب الكرامة عليهم عرضها على طول » .

وينتقل بعد ذلك إلى قولة جديدة يقول فيها :
(٢) « اسمع لحادثة جرت والخلق سمعتها
والناس عليها جرت وكتير سمعتها
خلت دموعى جرت والعين سمعتها » ( سم عتها )

إذن الموال له بقية .. فموضوعه لم يكتمل حتى يقفل بالبيت السابع فيردف بقولة جديدة يقول فيها :

« وكل ذنب بقدر لما القضى رسمال
والهلس مايدمش لو عندك خِزَن رسمال

فيه ناس حداها المروءة والشرف رسمال
أهل الأدب والكمال يِنْحَبْ سمعتها » .

فنجده هنا قفل بقافية البيت الذى ذكر فيه أول الحديث . أى أنه بدأ بثلاثة أبيات لم ينهها ولم يقفلها فهو قد « فرش » ولم يغط ما فرش . ثم بدأ بثلاثة أبيات أخر ولم ينه الموال ، بل أردف تلك الأبيات بثلاثة غيرها . ومعنى ذلك أن الموال الأول لم ينته وظل البيت الرابع بقافية ( على طول ) محبوساً فى ذهن الراوى .

أما الموال الثانى السبعاوى فقد إنتهى بقافية « سمعتها » .

أعود إلى كلماته السابقة « رسمال » التى يشرحها أو بتعبير الفنانين الشعبيين « يُظْهرها » فالكلام « المغطى » بالتورية أو « المقفول » غير الواضح ، يظهره المغنى للسامعين فمثلًا « لما القضا رسمال » ، أى رسى ومال .. أى حينما حان القضاء رسى عليه ومال أى لم يكن فى مقدوره الفكاك منه .. أما البيت الثانى خزن رسمال فالمعنى واضح ، أما فى البيت الثالث فتحمل مقارنة بين خزن المال والشرف .. فالفضيلة أقوى من خزن المال .. فكل كلمة يصوغها الفنان الشعبى فى مواويله لها معنى ودلالة ورمز ووظيفة ، وهكذا ظلت قافية الثلاثة أبيات الأولى ( على طول ) لم يكملها بالبيت الرابع الذى سيرد فى ختام هذا الموال القصصى ، حينما يقول « وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول » .. ومن هنا نبدأ فى استكمال ما سبق أن ذكرناه لنسمع موال سالمة وسلمان :

فيقول الفنان الشعبى يوسف شتا :

( ٣ ) « يا سامع الدور اسمع للكلام مماليك ( أى ممالك ويهمك )
على بنت أبوها فقير كان للغنى مماليك ( كان مالكا للغة )
عرب تصون عرضهم وفى طبعهم مماليك ( متملكين )
البنت سالمة وطالعة فى الجمال سالم ( تزداد جمالًا سوياً )
لها أب عربى واسمه فى الرجال سالم
راحوا لها خطاب كتير على أصلها سالم ( سالوا )
والحب ظالم وضيّع فى الهوا مماليك »

( ٤ ) « سالمة تروح بالغنم بره الخلا ترعى »
« ومحافظة على العرض عينها للشرف ترعى »
« ويحر الكرم فى العرب متقدروش ترعى » ( ترعة أى كثيراً )
« لو شافها سبع الفلا على حسنها مقدار » ( ما يقدر )
« وكل شىء له سبب واللى انكتبها مقدار » ( مقدار معنى مقدر من قبل )
« حزامها عالوسط زادها فى الجمال مقدار » ( الحزام يستخدم للكناية عن صيانة الشرف )

( ٥ ) « والحب له نار فى قلب العاشقين ترعى ».لاحظنا أنه فى الموال ( ٢ ) حدثنا عن مضمون القصة وفى الموال ( ٣ ) حدد لنا أصل البنت وفى الموال ( ٤ ) أخذ يوضح بعض شخصية البنت بطلة القصة .. ثم يستمر فيقول .

(٦) « يوماتى تطلع وتلبس من الحرير طيب »
« تودى غنمها فى وادى والنسيم طيب »
« لها عقد مفرود ورمان النهود طيب »
( العقد المفرود رمز يوضح لنا أنها جميلة الرقبة عريضة الكتفين شامخة برأسها وصدرها .. فالعقد مفرود على صدرها وأنها مكتملة الأنوثة ) .
« شافت عليل فى الجبل بيضج من ناره »
« يبكى ويبئن ودمع العين من ناره »
« قامت راحت له وهيا فى نار من ناره »
« قعدت فى جاره وقالت يا عليل طيب »

(٧) « شوف قلبها رق للمسكين من حاله »
« وعاوزه تصرف فى بحر الهم من حاله » ( مما حل به )
« وعقله كان غاب مفيش أحباب من حاله » ( من حوله )
« غير أم جنبه تآنس وحدته بالليل » ( تصوير لعاطفة الأمومة )
« مسكين راحت صحته من علته بالليل »
« ودمعته عوم من فوق الهدوم بالليل » ( مبتله )
« وإن مشتكاش العليل بئيان من حاله » ( وإن لم يشتك المريض فحالته واضحة )

« وهكذا من خلال شخصية البطلة بدأت تظهر شخصية البطل الذى سيحدثنا عنه فيما يلى :

(٨) « كان العليل اسمه سلمان الجريح تعبان » ( تعب بان )
« من وجده بينوح ومش عاوز يبوح تعبان » ( من التعب بيئن »
« ولافيش معاه مال ودايماً فى إنشغال تعبان »
« ليله نهاره وهو فى المرض دايم »
« صايم عن الزاد ومجروح الفؤاد دايم » ( دامى )
« ماهواش فى وعيه ويعلم به كريم دايم »
« عا الفرش نايم ومن تقل العيا تعبان » ( تعب فبان )

(٩) « قامت جابتله لبن سالمة وتمر عليه » ( لبن وعليه تمر )
« تسقيه وهوّا عليل نايم وتمر عليه » ( تزوره )
« وشربة الماء من إيدها بتمر عليه » ( بتمرى عليه )
« ولا حد من الأهل جاره من أبوه وعوم » ( أعمام )
« عالفرش بيئن له مدة سنين وعوم » ( أعوام )
« وسالمة تبكى عشانه ودمع عينها عوم »
« وبقت تروح كل يوم عنده تمر عليه »

وهكذا تحددت الشخصيات الرئيسية فى القصة ..

(١٠) « حنسيب سلمان ودمع العين يجراله » ( يسيل له )
« والوقت جابله كتاب الفكر يجراله » ( يقرأ له )
« وغير سالمة محدش كان يجراله ) ( يقرب له )
« زاده مايحلاش ونايم عالفراش بيقين »
« وكل شيء له سبب يا أهل العجب بيقين » ( بقانون )
« واللى انكتب عاالجبين للعبد يجراله » ( يصير له )

وهكذا ظهرت شخصية البطل .. ولكن أحداث القصة لم تظهر بعد .. لأن البطلة نفسها اختفت بعد ظهور البطل ، ولذلك نبهنا الراوى إلى أننا سنترك سلمان الآن ثم نعود إليه مرة أخرى لنتبين باقى أحداث القصة من خلال شخصية البطلة .. ويبدأ الفنان الشعبى فيذكرنا بالبطلة . وهنا تظهر البراعة فى تحديد المواقف الدرامية لشخوص هذا العمل الفنى .

(١١) « احنا عرفنا أن سالمة بالغنم سرحه »
« عربية حره ودايماً فى الكلام سرحه » ( صريحه )
« وشجرة الجد تطلع فى العرب سرحه » ( ممتدة )
« إلّا وفارس أتى من جواده طب » ( حضر )
« شاف الجمال إنشرح باله وخاطره طب » ( طاب أى إنشرح )
« قال لها شربة الماء من إيدك لجرحى طب » ( يطيب )
« والفكر فى الحب بيخلى العقول سرحه »

(١٢) « وهى تحت الشجر قاعده عشان ترتاح »
« وساعة الظهر سالمة من الشقى ترتاح »
« وفيها نخوه عرب مطمنه ترتاح »
« الفارس إلى آتى منها طلب ميه » ( ماء )
« وقال جمالك عجب ولا توصفوش ميه » ( أى لا يقدر على وصفه مائة فارس )
« وعيونك السود ترمى من الاسود ميه » ( ترمى — أى تقتل )
« ونظرتك يا حبيبه للقلوب ترتاح »

(١٣) « وقعد على الأرض لا فرشه ولا كلمه » ( لم ترحب به كعادة العرب فتفرش له الحرام )
« والحب له وهم ضربة سهم ولا كلمة » ( ولا كل )
« بأنادى على السوء لك توبه ولا كلمه » ( ولم تقدم له أكل أو ماء كعادة العرب فى الترحيب بالضيوف .. أى أنه شخص غير مرغوب فيه ) .
« وقال لها قول وكان مشغول فى جمالها »
« وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها »
« وهيا ساكته وسكات البنت فى جمالها »
« قعده فى حالها متكلمتش ولا كلمة »

وهكذا نجد فى (١٢) الفنان الشعبى حدد بدء حديث الفارس بطلب شربة ماء ، ولكن لأنها تبينت من طلبه عدم الصدق ، لم تقدم له الماء فى حين قدمت للعليل الماء واللبن والتمر .. وقبل أن يذكر هذه الحادثة مهد لها بأنها فى عملها مستمرة ، أى أن رعايتها للعليل كان واجباً تحتمه الشهامة العربية .. فهى تعتنى بالعليل كواجب أخلاقى .. هذه الشخصية الإيجابية السوية هى التى جعلتها أيضاً ترفض أن تجيب للفارس طلبه .. ملتزمة أيضاً بالقيم العربية ، فلم تقدم الفرش للضيف ليجلس عليه ولم تنطق بكلمة .. كما صور فى الوقت نفسه شخصية الفارس بأنه لا يحترم القيم العربية .. وفى لمحة سريعة أشار إلى أنه غنى ، يظن المال يستطيع شراء هذه الفتاة .. « وشاورها فى الحال يجيب لها مال فى جمالها » ثم يصور بعد ذلك شخصية هذا الفارس من خلال حديثه الذى يقول فيه .

(١٤) « قام قال لها اسمك إيه يا بنت دلينى »
« وطمنينى سكاتك صعب دلينى » ( دلينى أى تساهلى )
« وفى جنة الحب جوا القلب دلينى » ( ذلنى الحب )
« أنا اسمى غلاب ورب العرش سوانى »
« ولهيب غرامك على الجنبين سوانى »
« قلب عليه حجر يا بنت سوانى » ( حجر سوانى أى حجر بازلت من أسوان )
« حبك كوانى بلاش التقل دلينى »

(١٥) « قالت له سالمة وقصدك إيه متملش »
« ياجاى طمعان فى عرض الناس متملش »
« أبو قلب عميان من الايمان متملش » ( لم يمتلىء )
« طلبت ميه سقيتك والجميل حالى »
« فهمت قصدك روح ابعد عننا حالى » ( حالا )
« اذهب لحالك وخلينى هنا فى حالى »
« والعرض غالى وبنت الأصل متملشى » .

ففى هذه الأبيات يبلغ الحوار روعته .. هو يباهى بقوته .. وهى تصده بحكمة المجتمع الشائعة . « العرض غالى وبنت الأصل ماتملش » ، ولكن هل الطامع يقنع .. وهل الأرعن يتبين سوء موقفه .. لا بل يستمر الموال فى سرد حالة هذا الفارس الذى أعماه ماله وضللته قوته .. فيحكى المؤدى باقى القصة قائلًا :

(١٦) « بقى كل يوم فى الميعاد رايح مكان سالمه »
« ناوى على السوء ومكنش الضمير سالمه » ( سليم )
« يفوت يسلم ولا تردش عليه سالمه » ( سلام )
« مغرور وطمعان وأمله تكلمه نوبه »
« من شدة الغيظ يبات يقرش على نوبه » ( يعض على نابه )
« معجب بنفسه وطالب وصلها نوبه » ( مرة )
« لكن بنت العروبة من العيوب سالمه »

ولكن ما موقف سلمان ؟ .. لقد استطرد الموال فى وصف الموقف القائم بين سالمة والفارس .. لا .. لقد تنبه الفنان نفسه لذلك فيقول وكأنه ينبه إلى أنه منتبه لهذا الاستطراد قائلاً :

(١٧) « حنرد تانى لسلمان العليل عينه »
« وسالمه بتروح مقطعتش الوداد عينه » ( عنه )
« تقعد تسليه وبتساعده على عينه » ( عنائه )
« صعبان عليها قوى اكمن العيا طالبه » ( طال به )
« اكنه كان دين عليه وجه الزمان طالبه » ( طالبه به )
« وسالمة دايماً بتقضى عالعيون طلبه »
« شافها جنبه وقام فتح عينه »

(١٨) « سلمان فى الوقت دا قرب يطيب حبه »
« من بعد ما كان نايم عالفراش حبه »
« والصبر طيب قوى يلى يدوق حبه »
« والعسر فيه يسر دايماً والهنا فيما بعد »
« وسالمة فرحت وحتشوف النعيم فيما بعد »
« واللى انكتب على الجبين راح تنظره فيما بعد »
« عينهم فى عين بعض ولكن القلوب حبه »

وهكذا بدأ الفنان يقدم للدور الإيجابى الذى سيقوم به سلمان ـــ بعد أن كان طيلة هذا الجزء من القصة سلبيا ـــ رجل مريض لا حول ولا قوة له ، لا يشعر بأى شىء فى الحياة غير وجود أمه وسالمة .. فنبه إلى أنه بدأ يتماثل للشفاء ولابد أن سيكون له موقف أمام غلاب . ولكن ماذا يفعل غلاب الآن أمام صد سالمة له ؟ .. وماذا ستفعل سالمة ؟ .. ثم ما موقف سلمان من سالمة وغلاب ؟ .. هذه المواقف التى تشكل السياق الدرامى للنص كيف سيشكل الفنان الشعبى بناءها الفنى ؟.. يقول الفنان الشعبى :

(١٩) « وسالمه بتروح يوماتى فى الصباح عنده »
« وتجيب لجرحه دوا عشب الجبل عنده »
« وحس سلمان بها من ودها عنده »
« نرجع لغلاب سنار البعاد صاده »
« بيحب سالمه وسالمه قلبها صاده » ( قلبها رافض له )
« شرك الهوا وقّعه ورمش العيون صاده »
« حرق فؤاده وسلطان الغرام عنده »

(٢٠) « وراح فى يوم عند سالمه والهوا ماليه »
« لقاها عند العليل وفى قلبها ما ليه » ( مايل له »
« وللى يكون له حبيب يصرف عليه ما ليه » ( يصرف عليه ما له )
« قام قال لها إيه بيجيبك هنا لامها » ( عاتبها )

« مش عيب تحبى عليل وعلى الجميل لامها »
« زوّد عليها إنشغال البال والامها »
« ضربه برجله أمامها والغضب ما ليه »

وهكذا يصوغ الموال موقف اللقاء بين أفراد القصة سالمة وسلمان وغلاب .. ويعبر عن نزعة غلاب الشريرة بأنه « على الجميل لامها » .. وبأنه يضرب جريح لا يستطيع المقاومة .. ولكن ماذا فعلت سالمة ؟ .

(٢١) « قالت له دا عليل وتضرب فيه مش عافيه »
« وجاى تهينى وعطفى عليه مش عافيه »
« والفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« ملكش دعوه بينا امشى وروح إنسان » ( إنسانا )
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا انسان »
« وأنا بكرهك مش بحبك وأنت مش إنسان »
« والحب يا جبان بالاحساس مش بالعافيه »

فى هذه الابيات نجد أن الصياغة الفنية للموال قد ضعفت لأن الفنان أراد أن يلقى بموعظه خطابية للسامع محاولًا فرضها فى صياغ القصة مثل :
« الفتونه فى الرجال أخلاق مش عافيه »
« داحنا عرب والشرف دايماً حدانا إنسان »
« الحب بالاحساس مش بالعافية »

ولكى يبين الفنان قيمة هذه الكلمات وأثرها حتى فى الجبان نجده يصوغ باقى القصة بأن غلاب مشى وتركهم ..

(٢٢) « مشى وسابها وقال لابد لى عنها »
« وأراد يعمل مكيده فى نيتة عنها »
« حيموت من الغيظ وساله بتسحره عنها » ( عينها )
« من للى جرى له شرد عقله خلاص منه »
« عليل ومجروح وعاوز ينتقم منه »
« وقال ساله ضرورى تنحرم منه »
« يا ابعدها عنه يا اما ابعده عنها »

وهكذا يتحدد نوع الصراع بين غلاب وسلمان .. الشرير الذى يريد أن يحيق ضرراً بآخر .. يفترض أنه غريمه فى حبه .

غلاب يريد الفوز بسالمة الذى يتوهم أنها تحب سلمان ..

(٢٣) « وبعد ذلك قعد كام يوم مايبانشى » ( لا يظهر )
« وكاتم اللى فى ضميره مايبنشى » ( لايبين عنه )
« ومن أسس الشر عند الخير ماينهنشى »

« راح عند سلمان وعيونه تطق شرار »
« شيطانه وزه ومن غله فى قلبه شرار » (شر واضح)
« بالليل سرق العليل ومعاه رجال أشرار »
« وجوه الجبل فى مغار خباه مايينشى» ( اختفى )

وهنا نجد العنصر الأساسى فى قصة أيوب وناعسة يتبدل ويظهر عنصر مغاير آخر .. كما تظهر أم سلمان وان كانت كأم عجوز لاحول لها ولاقوة .

ويستطرد الفنان الشعبى فى تقديم صورة جديدة لحدث جديد وردود فعل جديدة لسالمة ، تتوافق مع ما قام به غلاب من فعل عدوانى .. ويستمر الفنان الشعبى فى صياغة حواره الشاعرى بين شخصيات القصة ، فى سياق درامى ، يتميز بالإنتقال من صورة إلى صورة ، ومن موقف لكل شخصية إلى موقف آخر ، تبعاً لتغير الحدث نفسه ، تلعب فيه الكلمة بصياغتها البلاغية الشعبية دوراً أساسياً فى تحقيق بنية العمل كنص درامى شعبى شعرى ، لا يقوم فيه الراوى برواية ما حدث فحسب ، ولكن بإصدار الحكم بين حين وآخر ــ من خلال الحكمة الشعبية ــ على أبطال الحدث نفسه . فبعد أن اختطفه غلاب ورجاله وأخفوه فى المغارة حدث الآتى :

(٢٤) « كانت أم سلمان معاه دايماً ما بتفرقوش » ( لا تفارقه )
« ودمعة العين على خده ما بتفرقوش »
« وسالمه فى باله وصورتها ما بتفرقوش »
« ليله نهاره معاه أفكار وهميه » ( وهموم )
« لا صحة عنده ولا فيه عزم ولا همية » ( همة )
« غير البكا والنواح ودموع وهمية » ( مئات الهوم )
« لكن العناية الإلهية ما بتفرقوش »

(٢٥) « تانى يوم سالمه راحت عند العليل تانى »
« واخداله شىء من اللبن فيه التمر تانى »
« لما مالقتوش بكت والدموع تانى »
« قالت ، يابختى المشوم يفرق الأحباب »
« جينا بنسأل على أحبا من الأحباب »
« بتحسبه انه مات ولا عاد لهاش أحباب »
« قابلها غلاب وقال مش حتشوفيه تانى »

(٢٦) « قالت له يا غلاب ظنك خاب من أبلك » ( من قبل )
« ياللى الشقاوة واخدها ورث من أبلك » ( اب لك )
« مهما تعمل كتير ملاعيب من أبلك » ( لن تقبل منك )
« أصل الشيطان اللعين دايما عليك غلاب »
« لا مروّة عندك ولا نخوة عرب غلاب »
« وان كنت فاكر تعيش عمرك شقى غلاب »
« الدهر كداب وبهدل ناس من أبلك »

(٢٧) « قام قال يا سالمه اسكتى ما تزوديش غالى »
« حبل من النار ودمى من المرار غالى »
« ان جُدتى بالوصل حدٌ يكى الثمن غالى »
« قالت له يا غلاب فتح للحلال عيان » ( فتح عينيك للحلال )
« لحسن يجيك يوم ما تلقى للحمول عيان » ( من يعينك على الشدة )
« الهلس بطال وصحبه بالدنس عيان »
« والعرض منصان وأصله عندنا غالى »

وهكذا يكرر الفنان الشعبى قيم المجتمع ويؤكد على قيمة الشرف ، فالشرف غالى .. وتمضى القصة تواصل سرد الأحداث فى مجوعة أخرى من المواويل السبعاوى التى تظهر فيها براعة الفنان فى القوافى ( المقفولة ) ، التى تتكون من كلمات ذات تورية ، او إدماج كلمتين فى كلمة واحدة تغلق على السامع المتعجل فهمها .. ولكن إعمال الفكر فى تأمل النص المسموع ، يكشف ويظهر المعنى المقصود . وبعد الحوار الحاسم من سالمة يتركها غلاب وهو يتوعدها .

(٢٨) « مشى وسابها حبيقاله كلام ينعاد »
« نرجع لسلمان اللى دمعه عالخدود ينعاد »
« وبحر الهموم صعب دايماً على الضعيف ينعاد »
« ليله نهاره مفيش أحباب غير همه »
« تطلب من الله ويرفع للسما همه »
« الوحدة ويا المرض دول زودوا همه »
« وتدعى له أمه أن زمنه بالصبا ينعاد »

(٢٩) « وسالمه تطلع تدوّر فين سلمانها »
« وعاوزه تعرف مكانه فين سلمانها »
« عشان تشوفه وترمى عليه سلمانها » ( سلامها )
« خايفة يكون مات ولا يصطاده داب » ( داب اى تعبان )
« غلاب سبب البلاوى والفساد دابو » ( دأبه )
« المهجة والقلب من طول البعاد دابوا »
« ومن غيابه بكت والدمع سال منها »

(٣٠) « مدة طويلة على دا الحال من بدرى »
« واستعوضت ربنا فى سلمان من بدرى »
« مصايب الدهر لسه كتير من بدرى »
« وتوب الأسى لبسته من فوق البدن سايب »
« ودمعها كل يوم ونازل كل يوم سايب »
« والدهر خوان وسهمه بالفراق سايب » ( صائب )
« خد الحبايب ومال البخت من بدرى »

بهذا السيناريو يصور حالة الأسى والحيرة التى تمر بها سالمة . ويستمر الفنان الشعبى فى تحديد معالم سياقه الدرامى للأحداث ، بنفس نسقه الشعرى ، ونظمـــه الشاعرى ، فينتقل بنا إلى موقف آخر ليتصاعد الصراع بين سالمة وغلاب ، تمهيدا لصراع آخر حتى بين غلاب وسلمان . فيخبرنا عن أنها :

(٣١) « وهيا ماشية سرحه بالغنم شالها »
« ولا تعلم ان القضا مخبى كتير شالها »
« عربية متحشمة ومبيضة شالها » ( أى لم يمسسها دنس ، وبياض الشال هو رمز للتعبير عن ذلك )
« الا وشافت غُبار بينه وبينها مال »
« اتاريه غلاب جه قرّب عليها مال »
« سحب عليها السلاح فيده تسيب المال »
« وخطفها فى الحال ومن فوق الجواد شالها »

(٣٢) « لما مشى وطار بيها فوق الجواد جارها » ( جرها )
« عمُاله تصرخ ولا تلقى مجير جارها »
« مكتوب مقدر عليها والنصيب جارها » ( جار عليها أى ظلمها )
« ودخل بيها دار مبنى حصار حواليها »
« أتاريه طمعان يفوز بالوصل حواليها »
« وسالمه وحيدة ولا فيش ناس حواليها »
« والفكر زايد عليها والدموع جارها » ( جارية على خدها )

(٣٣) « قال يا سالمة تعالى قربى شرفى » ( شرّفى )
« انا بحبك ودمعى من العيون شرفى »
« خلِّى بالك أنا فارس عظيم شرفى »
« بقالى مدة أريدك والفؤاد مجروح »
« حبك كوانى وخلانى بقيت مجروح »
« قالت له دا بعدك وأحسن لك تموت مجروح »
« وان طلعت الروح عمرى لم أبيع شرفى »

(٣٤) « قام قال يا سالمة بهذا التقل لم أرضى » ( لن ارضى )
« وخلِّى بالك أنا بالعند لم أرضى »
« دنا بريدك وغيرك ناس لم أرضى »
« قالت يا غلاب عنيه من البكا حزنه »
« والموت أهون وأحسن لى ما اكون حزنه »
« دحنا عرب والمروّة والشرف حزنه » ( بمعنى حد حياتنا )
« وان اديتنى خزنة فى هتك العرض لم أرضى »

(٣٥) « اخزى شيطانك وراك بالشر سيبِّنى »
« دا العرض غالى وانا ظهرت سيبُّنى »
« قطعنى بالسيف أو بالنار سيبُّنى »
« وقول لنفسك بلاش الهلس ودليلك »
« واعمل حساب يوم ما تعرف صبح ودليلك » ( الصبح والليل )
« خلى الكمال والشرف رسمال ودليلك »
« واصنع جميلك لوجه الله سيِّبنى »

(٣٦) « ما سمعش قولها وعينه للطمع بالسوط »
« وقال مقامى كبير ويتحسبيه بالسوط » ( بسيط )
« وهم فى الحال ضربها على الجسد بالسوط »
« ولا فيش خبر بان من العربان وصلبها » ( من أهلها وصلبها )
« كان قصده فى العار لو كان طال وصلبها » ( وصل بها )
« وعلقها من شعرها فى احبال وصلبها »
« زود عذابها زعقت من الجبان بالسوط » ( الصوت )

وهكذا يكون حال سالمة التى مهد فى الموال السبعاوى السابق للحديث عن أهلها وماذا سيفعلون .. سيناريو محكم التركيب تتصاعد فيه المواقف لتتدخل فى تصور خيالى يترك للسامع أو القارىء ( هنا ) مجالًا فسيحاً للتأمل والتصور وترتيب صور الشخوص ، ومجالات الأحداث ، ليصنع السامع ــ ويشارك ــ البناء الفنى للصورة الشمولية لصور الأحداث ، وجزئياتها ، التى تتلاحم لتكوّن فى النهاية الشكل العام لبنية القصة . فيكون كل من الراوى والسامع مشتركاً فى تكوين الصورة الدرامية للقصة ، بمسرحها المكانى وحدثها الزمانى ، ودون حدود من مكان أو آنية من الزمان .. ويصبح المتلقى مبدعاً ، والمبدع الأصلى تابعاً لما يريد المتلقىَ ، فى وحدة من التآلف الفنى يتميز به الإبداع الشعبى ، دون تمايز بين النص الشعرى والبناء الدرامى .. ودون تفرقة بين ما يراه المرسل ، وما يدركه المرسل اليه ، ويكون الخطاب الدرامى فى هذا الحوار التكاملى هو الفعل الإبداعى فى العمل الفنى الشعبى . وعلى أية حال كما يقول الراوى :

(٣٧) « حنسيب سالمة تقاسى والعيون ما نموش » ( لم تنم )
« ونرد على أهلها من أجلها ما نموش »
« وطلعوا يدوَّروا وتحيروا ما نموش »
« استغربوا الأمر ويتزداد حِيرتْهم »
« لا تار عليهم وراحت فيه حيرتهم »
« النخوة ويا الحماس عالعرض حيرتهم »
« ومن غيرتهم يوماتى يدوّروا ما نموش »

ولكن ما حال سلمان وهو لا يعرف ماذا حدث لسالمة أو ماذا تعلم هى عنه ؟ يقول الراوى :

(٣٨) « حنرد تانى لسلمان العليل وشفاه »
« وهو جوا الجبل جاله الأمل وشفاه »
« والدنيا ضحكت إليه اتبسمت وشفاه »
« ومن دَعا أمه زال همه وخلاص وعنى » ( انتهى عناؤه )
« والقلب منه انشرح زاد به الفرح وعنى »
« وعادت اليه صحته بعد المرض وعنى »
« وكان أراد ربنا خف الألم وشفاه »

(٣٩) قام يسأل أمه على سالمه طريقها فين »
« دايما فى باله لكن عينه طريقها فين » ( لا يعرف مكانها )
« يحلم بجنة ويتمنى طريقها فين »
« زاده ما يحلاشى ولا ينساش معروفها »
« زرعت جمايل معاه ومناه معروفها » ( يرد معروفها )
« القلب فيه نار وفكر احتار معروفها » ( معرفتها )
« نفسه يشوفها ومش عارف طريقها فين »

(٤٠) « أمه قالت له حقول لك واستمع يا ابنى »
« غلاب سبب البلاوى كلها يا بنى »
« هو اللى أسس بايده للفساد يا بنى »
« ضربك برجله أمام سالمه عشان حباك »
« ما بنتش
( لم تظهر ) من وقتها وفى بعدها حباك »
( حبكة ما )
« يجوز دبر مؤامرة ضدها حباك » ( وأحكم حبكتها )
« وهو اللى خباك وجابك فى الجبل يا بنى »

(٤١) « من بعد ما قلتله أمه كل شىء مأسور »
« عرف لانه على رد الجميل مأسور » ( أسير )
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون مأسور »
« العقل منه شرد لجل الغرض يحباب » ( يا احباب )
« وحلف على العين متذوق المنام يحباب » ( مدام حيا )
« الا اذا شاف سالمه بالنظر يحباب » ( حبة العين )
« ويجيب غلاب مكتف على الحصان مأسور » ( أسيرا )

(٤٢) « وطلع يدوَّر عليهم والعجب تاره »
« ليله نهاره بيبحث والأمل تاره »
« والغيظ خلا العقول من برجها تاره » ( طارت )

« سلمان معه جروح لكن الوقت طيبِّها »
« وياما مصاعب تهون والحظ طيبِّها »
« عاوز يشوف اللى عملت فيه طيبِّها »
« لازم يجيبها وياخد من الغريم تاره »

(٤٣) « لما افتكرها بكى والدمع فرقنا » ( الدمع فر من عينيه )
« وقال مافيش يوم من الأيام فرقنا »
« الزاد كان حلو أصبح مُر فرقنا » ( فى ريقنا )
« من غير سبب ليه يشاركنى فى هوان » ( فى هوايا انا )
« والموت أحسن وكان أفضل أروح فى هوان »
« بعد اللى شفته وآسيته من التعب فى هوان » ( يهون )
« حكم علينا الزمان بالغصب فرقنا »

(٤٤) « وهو ماشى يقول ليه الزمان يجرى »
« سمع صريخ من بعيد قام راح عليه يجرى »
« بقى شبه مجنون ودمعه من العيون يجرى »
« عرف انها هيَّه سالمه فى الهوان مرَّه » ( مر تقاسيه )
« بتقول يا غلاب ارحم واختشى مرَّة »
« خليت عيشتى بقت بعد الحلا مرَّة »
« وهو بره وسامع كل شىء يجرى »

(٤٥) « قام نط من سور كان عالى ويضرب فيه »
« وهجم بشدة على خصمه ويضرب فيه » ( يضرب على فمه
« تقول عليه سبع فى الغابه ويضرب فيه »
« خايف وزعلان ليكون اعتدى على العرض »
« وغلاب شافه انذهل وكأن مسه عرض »
« وسلمان خلاه طوله ما يعرفوش من عرض »
« ورماه عالارض من غيظه ويضرب فيه »

(٤٦) « غلاب لما وقع دمه نزل ريحه »
« وحس انه حتطلع من الجسد ريحه » ( روحه )
« يبص بالعين ما يلقى عزوته ريحه » ( بجواره )
« سلمان لما أتاه حالا رماه مسكين »
« قوى كتافه وشده على الحصان مسكين » ( ممسوك )
« غلاب خلاص انقلب حاله انقلب مسكين »
« بقى يبكى ويئن ويعيط على ريحه » ( روحه )

(٤٧) « وسالمه فى الوقت دا سمعت ندا جالها »
« وعرفت لان الفرج من ربنا جالها »
« ولولا سلمان حضر كان انتهى جالها » ( أجلها )
« وراح قوام عندها سلمان وزنودها »
« لقاها واقفه فى حبل الذل وزنودها »
« متكتفه كتاف من الجانبين وزنودها »
« قام حلها من قيودها والسرور جالها »

(٤٨) « ومشى بسالمة لغاية نجعها قبلوه »
« دريت جميع العرب مع أهلها قبلوه »
« شكروه على نخوته وفى جبهته قبلوه »
( قبلوا تغبيرا عن شكرهم له وترحيبهم به )
« وأهل سالمة بين العربان علا شانهم » ( علا )
« وكان غيابها مجرد فكر على شانهم »
« عرفوا ان سلمان رفع بين العرب شانهم »
« خطبها منهم وهما بالنسب قبلوه »

(٤٩) « وغلاب مكتف وراحت نخوته منه »
« وسالمه قالت لهم على اللى حصل منه »
« سلمان أنقذ حياتها والشرف منه »
« قالوا العرب عيب لما حقنا ينساب »
« الشر بالشر وللى مفترى ينساب »
« ولابد حالا غريمنا بالرصاص ينساب » ( ينصاب )
« ويموت غلاب وترتاح العباد منه »

(٥٠) « غلاب ياما بكى بالدمع قدّامهم »
« ويطلب العفو ويا الصفح قدّامهم »
« وقع فى عرض العرب ويبوس قدّامهم » ( أقدامهم )
« والعفو شأن الكرام عند العرب له أساس »
« وتنازلوا عن حقهم من أصلهم له أساس »
« للى جرا كان اعزونه ( كأنه ) ما كان له أساس »
« واتلمت الناس وتم الصلح قدامهم »

(٥١) « غلاب وسلمان اتعاهدوا سوا لتنين » ( الاثنين )
« على الصفا والمودة والسماح لتنين »
« على يد شهاد عرب عند الطلب لتنين »

( أى عقد مجلس عرب )
« وتصافحوا باليد قدام العرب وسلام »
« واللى جرا يتنسى بعد الأسى وسلام »
« والصلح بقى خير وارتاح الضمير وسلام »
« شوف كانوا أخصام صبحوا أصدقاء لتنين »

(٥٢) « ياما اللى فكر بقى يسطر كلام ينقال »
« ألف رواية عجب فيها العجب ينقال »
« واعمل حساب الكتير يرجع فى يوم ينقال »
« دلوقت سلمان خطب سالمه وراق باله »
« ويوم الفرح حددوا له معاد راق باله »
« وغلاب تظاهر لهم بالفرح راق باله »
« ومشى فى حاله حيبقى له كلام ينقال »

ومن هنا يثير الراوى قضية أخرى ، فرغم كل ما تم ، وخضوع غلاب لسلمان ، وقبول سلمان الصفح عن غلاب فى مجلس عرب تم ( على يد شهاد عرب عند الطئب لتنين ) . فمن يخل منهم بالإتفاق يكون للعرب منه موقف آخر ، وسوف يطلب للعقاب .. وغادر سلمان المكان ، ومشى غلاب فى حاله ، ولكن سوف يكون له موقف آخر .

وفى بساطة يعرض الراوى أحداث روايته ويعرف السامع ( ابن البيئة ) دلالات ما يقول ومعنى ما يرمز اليه .. ويدرك ما يشير اليه الراوى فى اطار من عادات وتقاليد البيئة التى تكون مسرح أحداث مروياته .

وهكذا ستجد أن المواقف تتغير ، والشخصيات تتبدل فى سلوكها ، ومكانة الانسان تعلو بقدر ما يلتزم به من قيم وتقاليد المجتمع ، أو تنحدر تلك المكانة تبعا لخروج الفرد على تقاليد الجماعة . مجموعة القيم هى التى تحدد وتضبط أشكال السلوك . وبسلوك سلمان أصبح له مكانة كبيرة فى مجتمعه .

(٥٣) « سلمان عند العرب أصبح كبير عدُّوه »
( كبير الشأن يعتد برأيه )
« وعشان جميله فى سالمة بالجواز وعدوه »
« ونزلوا بحر المحبه بالسلام عدُّوه »
« وقالوا يا سلمان على هذا الفعال شاكرين »
« ورد سلمان لهم قدم لهم شاكرين »
« وقالوا يا أصيل على هذا الجميل شاكرين »
« وهما مستنظرين يوم الهنا وعدوه »

(٥٤) « اتارى سلمان قعد مدة وغاب أيام »

« راح جاب مهر سالمة وأصحابه معاه أيام »
« ولا تنسوا فى الدور كانت حضرت معاه أيام » ( أمه )
« وكان سلمان من الشجعان وزياده »
« وأصحابه وياه وحضروا معاه وزياده »
« ونصبوا برجاس ولعبت ناس وزيادة »
« والفرح عادة حدا الأمرا سبع أيام » ( استمر الفرح لمدة أسبوع )

(٥٥) « وياما حضرت قبايل يوم فرحتهم »
« عربان أجاويد وناس بتزيد فرحتهم »
« اكمن سالمة نضيفة عرض فرحتهم »
« أتارى لسه المقدر له نصيب جارى »
« غلاب مقهور ودايما على الشرور جارى »
« وقال فى نفسه ضرورى أنتقم جارى »
« وآخد بتارى ولا تكملش فرحتهم »

(٥٦) « وراح فى يوم الفرح والخلق حيشوفه »
« يضحك بسنه فى قلبه غل حيشوفه »
« واخد لسلمان هديه معاه حيشوفه »
« وقال لسلمان يا صديقى أعز حبيب »
« وسلمان شكره قال افتكره أعز حبيب »
« اوعى تقول على اللى خان صحبه واعز حبيب »
« ولكل واحد نصيب لابد حيشوفه »

وهكذا يتابع الراوى الشخصية المقابلة للبطل ، ليحدد معالم الخير من الشر .. والشهامة من الغدر ، فيقدم نموذجين ، أحدها ايجابى والآخر سلبى .. ومن التضاد تظهر المفارقة فى بنية الأحداث ويتشكل الصراع .

(٥٧) « وهما ماشيين فى الزفة وخلق كبير »
« وعقول سارحه من الفرحة وخلق كتير »
« قام قال دا فرصة ما تتعوض وخلق كتير »
« غلاب خاين بطول العمر ومجاسف » ( ومسف )
« على موت سلمان وزه شيطان ومجاسف »
« وقال ضرورى اضربه بالنار وأجاسف » ( أجازف )
« ولا حد شايف من الجانى وخلق كتير »

(٥٨) « وهو ماشى وراه بين العالم ظرفين »
« والبندقيه فى كتفه معمره ظرفين » ( طلقتين )
« انظر بعينك وشوف الحق من الظرفين »

« غلاب عين عليه يملُسه ملِسيّه سبقه »
« سلمان صدفه التفت له الأجَل سبقه »
« لقاه منشن عليه والغدر فيه سبقه »
« عجل وسبقه وضربه فى الحشا ظرفين »

(٥٩) « غلاب ساعتها وقع مرمى وشهدت ناس »
« والخلق ياما قاموا قيامه وشهدت ناس »
« وجه البوليس عّين الحادث وشهدت ناس »
« وجت النيابه فى أقرب وقت متعدى »
« عملوا له محضر بنص قانون متعدى »
« الكل شاهد وقال غلاب متعدى »
« ثبتوه تعدى من المجرم وشهدت ناس »

(٦٠) « وشالوا غلاب وراق الحال من بعده »
« وكانت نيته سَوّ راق الجو من بعده »
« واللى زرع شر يحصد شوك من بعده »
« والفرح أهو تم والشر اللى كان أهوال »
« وطول ما بتعيش على الدنيا تشوف أهوال »
« وكتير بتحصل حوادث من الظروف أهوال »
« والعسر لو طال لازم يسر من بعده »

(٦١) « أدى نهاية الرواية والكلام سبتوه » ( ثبتوه )
« وغنيت على اللى حصل دورى وقلت عليه »
« وجت لغلاب رصاصة فى الحشا سبتوه » ( اقعدته )
« والزور مهما عِلى واطى وقلت عليه »
« الحق له ناس تعمل له أساس سبتوه »
« العهد خانه رجع هانه وقلت عليه »
« وسلمان ناسب عرب أجاويد يا سعده »
« وخف جرحه وقام فرحه وتم الدور »
« مكتوب له فى الغيب دعا الوالدين يا سعده »
« والعز جاله حسب ماله وتم الدور »
« والفرح له أوان عاشوا فى أمان يا سعده »
وعلّى بنايه على الغايه وتم الدور » ( بنى بيتا )
« وفى النهاية انتصر وسقى العدا خلين »( خل )
« وشجر جميله طرح كانوا فى الفرح خلين » ( حبيبين )
« وسالمه وسلمان صبحوا فى هنا خلين »
« وعاشوا لتنين فى سعادة ونعيم على طول »

وهكذا يختم مواله القصصى بموال من ١٦ بيتا يبين فيه مهارته كريس فن ، ولخص فيه القصة ، ثم بنفس قافية الثلاثة أبيات الأولى التى استهل بها قوله « عينى رأت ناس عرب زرعوا الجميل على طول » . يختتم مواويله التى تروى أحداث روايته فى سلاسة ويسر ، وشاعرية وحكمة ( على طول ) . مواويل قصصية عديدة ، ومواويل غنائية أكثر عددا ، ومواويل تلقى القاء . عشرات المواويل بل عشرات المئات من نماذج هذا الفن الشعرى الجميل .. سجلتها أو جمعتها بمفردى أو مع مجموعة رائدة من الباحثين المخلصين لعلمهم وعملهم فى مركز الفنون الشعبية جمعوا من بر مصر كله ، فى الوادى على شاطىء النيل شرقاً وغرباً ، وفى الصحراء الغربية والشرقية ، مئـــات الساعات المسجلة على أشرطة ، وعشرات المواويل على كل شريط ، من صعيد مصر ، ومقروضات من الشعر البدوى من الفيوم والسلوم ومرسى مطروح .. من بحر البقر وسيناء .. من سفاجا والغردقة ، من القنال ورشيد ودمياط ، من معظم قرى مصر على مر السنين من عام ١٩٥٨ إلى الآن تتوالى عمليات الجمع والتسجيل فى مركز دراسات الفنون الشعبية ، إلى جانب دراسات أكاديمية وبحوث ومقالات لم يضمها للآن مجلد كبير ، أو مجموعة مجلدات ، على الرغم من كل ما درس عن فن الموال والغناء القصصى فى الجامعة وخارجها .. دراسات أكاديمية لمختلف فنون الشعر العربى غير المعرب . جهود متناثره مبعثرة ، تحتاج إلى وحدة وجماعة تجمع هذا مع ذاك ، بنهج تكاملى يظهر فيه جهد الجماعة حتى وان خبا جهد الفرد أحيانا .

فعملية جمع ودراسة الفنون الشعبية هى جهد جماعى وخبرة جماعية ، كالفنون الشعبية نفسها ، هى نتيجة ابداع جماعى حتى وإن ظهر دور الفرد فيها واضحا أحياناً .



# بين التاريخ والفلكلور

د. قاسم عبده قاسم

التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ من المجالات التى حاول الإنسان أن يعبر فيها عن ذاته . ففيهما صب تجربته فى رحلته ، التى لم تتم بعد ، عبر الزمان . ومن خلالهما حاول أن يعرف ذاته . ومع ذلك ، فإن الدراسات التاريخية ظلت فترة طويلة تخاصم الموروثات الشعبية ، وتترفع عن الاستعانة بها . وبسبب غطرسة المؤرخين ، الذين تصوروا أن الوثيقة المكتوبة هى عماد البحث والدراسة التاريخية ، ظلت الموروثات الشعبية بكل أشكالها وأنماطها بمنأى عن الدراسات التاريخية زمنا طويلا .

وكان لابد للتاريخ ، باعتباره علما يلهث وراء الإنسان فى محاولة لأن يفهمه وأن يفهمه حقيقة ذاته ، أن يمر بعدة مراحل «تاريخية» حتى يصل إلى الإيمان بضرورة الاستعانة بالفلكلور ؛ أى المأثورات الشعبية .

لقد كان التاريخ واحدا من وسائل الإنسان لمحاولة التعرف على ذاته ، وفهم لغز الوجود البشرى ؛ بدايته ومصيره ، وعلاقات الإنسان بالكائنات والظواهر فى هذا الكون . وكان من الطبيعى أن يكون التاريخ فى بداياته الأولى على شاكلة كافة معارف الإنسان الأولى ؛ ساذجا وموغلا فى الأسطورية والرمزية . وكانت تلك بداية خيط العلاقة بين التاريخ والمأثورات الشعبية ؛ إذ ولد التاريخ من رحم الأسطورة وتربى فى حجرها . وكانت التدوينات التاريخية الأولى حبلى بالأساطير التى حاولت أن تفسر نشأة الكون وبدايات الإنسان . ولذلك لم يكن غريبا أن نجد لكل جماعة إنسانية أساطير تتحدث عن الأصول والبدايات ، وتحاول أن تفسر للإنسان البدائى كل الأسئلة المحيرة المربكة التى طرحها الإنسان على نفسه .

فمنذ بدأ الإنسان على سطح كوكب الأرض راوده سؤال محير مربك مايزال يلح فى طلب الإجابة حتى الآن : من أين أتى هذا الوجود ، ولماذا ، وإلى أين ؟ . وعلى الرغم من أن الأساطير ، والفلسفة ، والدين ، والعلم حاولوا أن يجدوا الإجابة الشافية على هذا السؤال اللغز ؛ فإن السؤال مايزال يؤرق الإنسان بشكل أو بآخر .

ومنذ البداية استخدم الإنسان عدة وسائل وأدوات لتساعده فى البحث عن إجابة لهذا السؤال . وكان «التاريخ» باعتباره علما ، أحدهذه الوسائل والأدوات

التى يستخدمها الإنسان لفهم حقيقة الوجود الإنسانى ؛ فى ماضيه وحاضره ومستقبله .

وهكذا ، تحددت منذ البداية قيمة المعرفة التاريخية بوظيفتها الثقافية / الاجتماعية . ومن ثم كانت ملازمة لوجود أية جماعة بشرية أيا كانت درجة نموها الحضارى . ولأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يدرك حقيقة الزمان ويعى أن هذا الزمان يحمل التغير والتبدل ، فقد حرص على أن يسجل حقائق حياته باستمرار . وليست النقوش البدائية التى اكتشفها العلماء فى الكهوف التى عاش فيها الإنسان البدائى سوى بدايات المحاولة الإنسانية لتخليد الذات .

وليس من المتصور ، بطبيعة الحال ، أن الوظيفة الثقافية / الإجتماعية للمعرفة التاريخية كانت واضحة لدى الجماعات الانسانية الباكرة بدرجة وضوحها الحالية ؛ بيد أن احساس الإنسانية بالحاجة إلى المعرفة التاريخية كان قائما وموجودا على الدوام . وقد قطعت المعرفة التاريخية رحلة طويلة منذ نشأت فى رحم الأسطورة حتى التطور العلمى المثير فى مجال الدراسات التاريخية فى العقود الأخيرة من القرن العشرين . وكان هدف هذه الرحلة معرفة الإنسان فى حياته الاجتماعية ، وثقافته التى تحمل عاداته وتقاليده ، سلوكياته وقيمه ومثله ، كما تحمل نتاجه الأدبى والفنى ..

ومن المثير حقا أن المعرفة التاريخية نشأت فى رحم الأسطورة ( التى هى نمط من التصور الشعبى للكون والعلاقات والأشياء داخل هذا الكون من ناحية ، كما أنها تعبير شعبى عن رؤية الجماعة لذاتها وأصولها وتطورها التاريخى من ناحية ثانية ) ثم عادت فى تطوراتها الأخيرة لتمد وشائج الصلة بكل أنماط الموروث الشعبى .....

لقد حاول الانسان منذ البداية التعرف على ماضيه ليساعده فى فهم حاضره ولكى يدعم وجوده الآنى فى اطار الجماعة الإنسانية من ناحية أخرى . وإذا كان الإنسان قد لجأ إلى الأسطورة لتفسير اللغز المتعلق بوجوده فى الكون ولتفسير الظواهر المحيطة به ، فإنه فعل ذلك حين كان العقل البشرى مازال فى طور طفولته وحين كانت الأسطورة ملاذ الإنسان لتعويض النقص فى معارفه وذاكرته الجماعية . وقد ظهرت أساطير الخلق والأصول لتحاول الإجابة على الأسئلة المتعلقة بخلق الكون وأصل الإنسان ، وعلاقته بالكائنات والظواهر الأخرى فى الكون ؛ أى أنها كانت المحاولة الأولى للحصول على إجابات يحتاجها الانسان لتفسير وجوده وقصته فى العالم .

وإذا كان البعض يصف الأسطورة بأنها «العلم البدائى» ، فإنه ينبغى علينا أن نؤكد من جديد أن المعرفة التاريخية قد نشأت من ضلع الأسطورة . إذ أن أحداث القصص الأسطورية تدور حول أصول الأشياء . وهو ما يعنى أن بذرة التاريخ التى زرعت فى تربة الأسطورة أخذت تنمو تدريجيا ، وبشكل مطرد مع تزايد تحرر الكتابة التاريخية من الخيال والرمز الذى كان سمة أساسية فى «الكتابات التاريخية الأولى» .

لقد حاولت الأسطورة أن تفسر كل غوامض الكون للانسان فى بداية رحلة الوجود الانسانى ؛ بيد أن الأسطورة عجزت عن توضيح البعد الزمنى والبعد المكانى فى تجربة الانسان التاريخية . ذلك أن الزمن فى الأسطورة متداخل دونما تحديد لما هو ماض ، وما هو حاضر ، وما هو مستقبل ؛ لأن بناء الأسطورة يقوم على أساس أن الزمن لم ينته بل مايزال مستمرا . ومن ثم فإن الفكرة الأسطورية عن الزمن كيفية ومجسمة . وليست كمية مجردة . ومعنى هذا أن الزمن فى الأسطورة حالة وجود ، وليس حسابا للأيام والشهور والسنين : فالفكر الأسطورى لا يعرف الزمن باعتباره تعاقبا وتتاليا للحظات زمنية متشابهة . ولأن الانسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التى تشكل اطار التاريخ ، فإن الأسطورة كانت بمثابة الحل السعيد لمشكلاته المعرفية .

ومن ناحية أخرى ، فإن علاقة الأسطورة بالمكان هى نفسها علاقة البناء الفنى ( فى أى عمل ابداعى سواء فى فنون القول أو فى فنون الشكل ) برموزه . إذ أن المكان رمز من الرموز التى تحملها الأسطورة وليس حقيقيا لأحداث هذه الأسطورة ، لأن أحداثها تدور خارج حدود الزمان والمكان .

وبما أن العملية التاريخية ثلاثية الأبعاد ؛ لأنها تقوم على العلاقة الجدلية بين الإنسان وبيئته فى اطار الزمان ، فإن تطور المعرفة التاريخية كان يستوجب البحث داخل

هذه المنظومة الثلاثية بحيث انفصل «التاريخ» عن «الأسطورة» فى مرحلة لاحقة .

وعلى أية حال ، كانت أساطير العالم القديم نتاجا لتأملات الانسان الكونية العميقة . فهناك الكثير من الأساطير القديمة التى عالجت موضوعات مثل نظام الكون وأصل الانسان ، وشكله ، والحق والعدل ، وبناء الحضارة ، ومن هنا يرى بعض الباحثين أن الأسطورة تعبير عن وعى الجماعة بذاتها وادراكها لهويتها ، كما أنها تعكس بناء الحياة الاجتماعية ، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية . فقد ربطت الأساطير الكنعانية ، مثلا ، بين ظروف البيئة من خصوبة أو جدب وبين صراع الاله (بعل) رب الخصوبة والحياة والاله (موت) رب العقم والموت . أما أساطير الخلق الهندية ، فتكشف عن رغبة الانسان الطبيعية فى الوصول إلى التفسير للغز الوجود الانسانى : كيف وجد الكون ؟ وكيف يعمل ؟ ومن أين أتى الانسان ؟ وما وظائف عناصر الطبيعة ، وعلاقتها ببعضها البعض ؟ وما سر القمر والشمس والرياح والعواصف والفيضان والجفاف ؟ وما إلى ذلك من تساؤلات .

ولذلك اختلطت محاولات الانسان الأولى لتسجيل تاريخه بالصياغات الأسطورية ، ولم يكن له أى دور واضح فى الفعل التاريخى فى هذه الصياغات الأسطورية ؛ إذ اتسم التراث الانسانى الباكر فى مجال الكتابة التاريخية بهذا الخلط المثير بين فعل الانسان ومشيئة القوى الغيبية . وكانت الكتابات التاريخية الأولى تسجل أحداثاً لا تدخل ضمن سياق الفعل الانسانى ، وإنما كانت تتحدث عن أفعال الآلهة . وكانت تلك الكتابات تحمل سمة تبريرية تحاول أن تجعل الانسان راضيا عن تحكم الملوك الذين زعموا أنهم ضمن حكومات الآلهة . أو أنهم مندوبون عن الآلهة فى التحكم بمصائر البشر . ولم يكن البشر فى هذه الكتابات التاريخية الأولى يمثلون عنصر القوة والفعل ، ولكنهم كانوا وسيلة هذا «الفعل» وأدواته المسخرة بأيدى الآلهة . وهكذا كانت الكتابات «التاريخية» الأولى عبارة عن تواريخ حكومات الآلهة ، أو أشباه الآلهة . ولم يكن التاريخ قد نزل بعد من عليائه ليسجل قصة الانسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة . وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ ؛ لأن الأسطورة كانت فى ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة وأشباه الآلهة .

وكان طبيعيا أن تنزل الأسطورة أيضا من سماء الآلهة إلى أرض البشر ، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضى الانسانى . وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر ؛ فمنهم من يرى أن الأساطير «تسجيل تاريخى» للأحداث الجارية عبر ماضى الجماعات الانسانية والشعوب ، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخا قبليا تناقلته الأجيال بالتلقين الشفاهى ....

وفى رأينا أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله ، وإنما تحمل «نواة تاريخية» ، وفى الغالب تحمل هذه النواة التاريخية تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها ، كما أنها تعبير عن الذات والهوية وتحمل تصورا نفسيا تعويضيا لصالح الجماعة أكثر منها تجسيد للواقع التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد ، وأنما هى ترجمة لملاحظات واقعية ورصد لحوادث جارية فى اطار فنى يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التى يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره . وعن طريق الأسطورة ومن خلالها ، عرفنا ما عرفناه من تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التى تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «التاريخ المكتوب» .

كان تطور المعرفة التاريخية موازيا لتطور البشرية ذاتها . وعندما انتقل الفكر الانسانى من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة ، أو مندوبين عن الآلهة بدأت فكرة الملك الذى يملك ويحكم ؛ يملك البلاد ومواردها العامة ويحكم البشر ويتحكم فى مصائرهم . وفى هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية كان التاريخ مرادفا لسير الحكام ؛ ملوكا وأمراء وأباطرة ، يسجل كل حركة أو تصرف من تصرفاتهم ، ويعنى بتفاصيل حياتهم ، يسعى فى ركابهم الى ميادين القتال ، وينصت إلى مفاوضاتهم ومحاوراتهم ويحكى عن حيلهم ودسائسهم . وكان طبيعيا آنذاك أن يكون التاريخ ربيب القصور ومن يسكنونها ، كما كان طبيعيا آنذاك أن يكون غالبية المؤرخين دعاة فى خدمة الحكام وأن تكون كتاباتهم فى الغالب الأعم دعاية وتبريرا لسلوك الملوك والأباطرة والسلاطين والأمراء .

والناظر فى تراث الكتابة التاريخية فى الفترة التى نعنيها يكتشف فى يسر وسهولة أن المدونات التاريخية والحوليات والسير؛ كلها تدور فى فلك الملوك والحكام، وأن الرعايا، صناع التاريخ الحقيقيون، غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية. وهكذا ينسب عصر بعينه إلى عدة أفراد يقال أنهم صنعوا نهضة هذه الأمة أو تلك. وسنجد كتبا كثيرة فى تراث الأمم الانسانية على اختلافها، كرسها من كتبوها لهذا الحاكم أو ذاك دون أن يلقوا بالا إلى الناس فى حياتهم الاجتماعية ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية.

ولم يحدث سوى فى القرن التاسع عشر، وفى أوروبا وحدها، أن بدأ الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى؛ أى دراسة تاريخ الشعوب فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية. وكان ذلك صدى للتغيرات التى طرأت على الفكر السياسى والتى تبلورت فى الاتجاهات الديموقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن أنتشرت فى سائر أنحاء العالم. ومع الثورة الصامتة التى جرت على الدراسات التاريخية فى القرن العشرين؛ زاد الاهتمام بدراسة كافة نواحى النشاط الانسانى عبر العصور وتعددت فروع الدراسات التاريخية بشكل مذهل. ومن أوروبا انتشر الفكر التاريخى الحديث بمذاهبه المتعددة إلى سائر أنحاء العالم، وظهرت مدارس متعددة فى الفكر التاريخى تردد صداها من أقصى الارض إلى أدناها. بيد أن نصيب العالم العربى من هذا التقدم العلمى فى مجال الدراسات التاريخية كان قليلا. وتلك قصة أخرى.

هكذا انتقل الفكر التاريخى فى رحلة طويلة من الأسطورة إلى التسجيل الرسمى ثم إلى المرحلة الأخيرة التى حققت فيها الدراسات التاريخية مكاسب باهرة. بيد أن الشعوب لم تكن لتسكت عن سرقة تاريخها الذى صنعته ونسبته إلى حفنة من الحكام. وسجلت الشعوب رؤيتها لتاريخها فى فنونها الشعبية بأشكالها المختلفة. وحملت الموروثات الشعبية كل التفسيرات والرؤى والقيم والمثل، والأمانى والتطلعات التى كانت تحرك الجماعات الإنسانية خلال رحلتها الطويلة عبر الزمان. ولسنا نقول أن الموروثات الشعبية تحمل كل الحقيقة التاريخية، ولكن ما نقصده هو أن الموروثات الشعبية تحمل رؤية الشعب لتاريخه، وتفسيره لمسيرته الحضارية، كما تشى بكل ما كان يحركه من قيم أو مثل عليا، والنظام الأخلاقى الذى حكم حركته فى الزمان والمكان. والموروثات الشعبية (بغض النظر عن بعض التعريفات الجاهزة المعلبة) تتضمن الأسطورة، والسيرة الشعبية والحكايات، والألغاز، والأمثال، والأغانى، والنكات ... وغيرها مما يعبر به الناس عن أنفسهم بشكل تلقائى.

والفرق الجوهرى بين التسجيل الرسمى للتاريخ، والتسجيل الشعبى، هو أن التسجيل الرسمى قصد به أن يكون تاريخا، أى أنه مقصود أن يصل للأجيال التالية على النحو الذى تمت به كتابته. أما التسجيل الشعبى، فهو تسجيل شفاهى تراكمى تتناقله الأجيال، وتزيد عليه وتعدل فى مضمونه بما يخدم أهداف الجماعة الانسانية، دون أن يقصد به أن يكون تاريخا يقرأه الناس فى الأجيال التالية. ذلك أن الموروثات الشعبية تعبير تلقائى عن الناس فى حياتهم اليومية، وعن رأيهم فى أحداث تاريخهم ورؤيتهم له.

وإذا كنا نستطيع من خلال المصادر التاريخية التقليدية (الوثائق والآثار وكتب المؤرخين المعاصرين) أن نستعيد صورة الحدث التاريخى من ذمة الماضى، فإن هذه الصورة ستظل صورة باهتة لا حياة فيها ما لم نفهم أهل العصر الذى ندرسهم من خلال عاطفتهم ووجدانهم، وقيمهم الأخلاقية، ومثلهم العليا التى حركتهم آنذاك. والموروثات الشعبية مصدر هام للمؤرخ الذى يدرس التاريخ الاجتماعى، أو النتاج الثقافى لأمة من الأمم.

كذلك ينبغى أن نلاحظ أن الظاهرة التاريخية، سواء كانت اجتماعية أو غير ذلك، لا تصلنا كاملة من خلال شهادات المؤرخين والوثائق والتسجيلات التاريخية الرسمية إذ أن المؤرخين وكتاب الوثائق لا يسجلون سوى جوانب جزئية من الظاهرة التاريخية يعتقدون أنها الجوانب الأكثر أهمية ولا يلاحظون الجوانب الأخرى التى تشكل ايقاع الحياة اليومية. هذه الجوانب المهملة من الظاهرة التاريخية (الجوانب الصامتة) هى التى تضمنتها الموروثات الشعبية.

ولأن الآثار والنتائج الناجمة عن أية ظاهرة تاريخية تتخذ شكل تيار اجتماعى / ثقافى غير مباشر ، ولكنه فى الوقت نفسه تيار مستمر بشكل تلقائى بين الأجيال . سرعان ما يجد هذا التيار الاجتماعى / الثقافى لنفسه التعبير من خلال فنون الجماعة وآدابها التى درج الباحثون على تسميتها بالفنون والآداب الشعبية . وبعض هذه الفنون ينتسب إلى فنون الشكل ؛ مثل التصوير والرسم والزخرفة وصناعة الحلى والسجاد والملابس والأدوات المنزلية .. وما إلى ذلك ، وبعضها الآخر ينتسب إلى فنون القول . الفنون الشعبية القولية ، أو الأدب الشعبى غالبا ما يتخذ لنفسه قالب المأثورات الشعبية الشفاهية مثل ؛ السير والنوادر والأمثال ، والقصص التاريخية الشعرية ذات الطابع الملحمى ، فضلا عن الزجل والألغاز والنكات والبلاليق والمواويل ... وغيرها .

ومايزال الجدل دائرا حتى اليوم حول مدى جدارة هذه الموروثات الشعبية الشفاهية بأن تكون مصدرا للمؤرخ بسبب المشكلات المنهجية التى يثيرها استخدام مثل هذا المصدر فى الدراسات التاريخية . ويرى البعض أن أكتشاف «النص الأصلى القديم» الذى تفرعت عنه هذه المأثورات ضرورى لكى نتبين مقدار الحقيقة التاريخية فيها بحيث يمكن تقييم أهميتها أو تقدير قيمتها . بيد أن أصحاب هذا الرأى يتغافلون عن حقيقة أن كل نص شعبى هو «نص أصلى» فى حد ذاته من ناحية ، ويتصورون أن الموروثات الشفاهية الشعبية تقرير صادق عن الأحداث التاريخية من ناحية أخرى ، وهو أمر لا يمكن لمن يدرس التاريخ أن يعول عليه فى دراسة مثل هذه الموروثات الشعبية الشفاهية .

فنحن نبحث فى الموروثات الشعبية عن تفسير شعبى لحوادث التاريخ ، ولا نبحث عن الأحداث نفسها . نبحث عن «روح التاريخ» لا عن جسده . عن العلاقة بين الدراسة التاريخية ، والموروثات الشعبية . وذلك لالقاء الضوء على جوانب تلك العلاقة على أمل أن يكون ذلك مساهمة فى تطوير مناهج البحث التاريخى ؛ لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى . ومن ناحية أخرى ، نحاول جذب انتباه الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية الى أهمية الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون بدراستها ورصدها .



# الأدب الشعبى وعصر الاتصال العالمى

فاروق خورشيد

**أقامت الجمعية المصرية للاتصال من أجل التنمية ندوة فى القاهرة ، شاركت فيها الشعبة القومية لليونسكو لاعداد برنامج مصرى لتحقيق أهداف العقد العالمى للتنمية الثقافية .**

**ولهذا العقد نقاط رئيسية أربع هى : مراعاة البعد الثقافى للتنمية ، وتاكيد الذاتيات الثقافية ، وزيادة المشاركة فى الحياة الثقافية ، والنهوض بالتعاون الثقافى الدولى .**

**وهذه الندوة على ما حفلت به من مناقشات ، وصراعات فكرية حادة ، لم تسفر الا عن توصيات باهتة مسطحة لا تقدم فى هذا المجال كثيرا أو قليلا .**

ويهمنا من كل هذا ، معنى الاهتمام بالربط بين التنمية والثقافة ، ومعنى تاكيد الذاتيات الثقافية .. ونحن نترك الجدل فى كل النقاط لنقف عند نقطة واحدة هامة بالنسبة لنا فى الدراسات الشعبية هى التأكيد على الذاتيات الثقافية للشعوب .. ويقول دليل العقد العالمى للتنمية الذى تقدمه اليونسكو بين أيدى المحتفلين بهذا العقد : « ان الذاتية الثقافية تعنى أولا وقبل كل شىء تعريفنا التلقائى بأننا أفراد ننتمى الى جماعة لغوية محلية أو اقليمية أو وطنية بما لها من قيم متميزة ( أخلاقية ، جمالية .. الخ ) ويتضمن ذلك أيضا الأسلوب الذى نستوعب به تاريخ هذه الجماعة وتقاليدها وعادات وأسلوب حياتها ، واحساسنا بالخضوع أو المشاركة فى تشكيل قدر مشترك ، ونعنى الطريقة التى تظهر فيها أنفسنا فى ذات كلية حيث نرى انطباعاتنا الخاصة بصفة مستمرة مما يمكنا من بناء شخصياتنا من خلال التعليم والتعبير عنها فى العمل الذى يؤثر بدوره فى العالم الذى نحيا فيه » .

وعلى الرغم من محاولة كاتب هذا النص أن يستوعب أكثر من اتجاه ، وأكثر من رؤية الا أن

النص جاء وربما من جراء هذه المحاولة ، غامضا وناقصا بشكل ملحوظ . حتى ليعقب عليه هو نفسه قائلا : ـــ

« وعلى الرغم من أن الذاتية الثقافية لا تتأكد بالضرورة على هذا المنوال ، وعلى الرغم من أن أشكالها وتكويناتها قد تكون غير واضحة الا أنها تعد بالنسبة لكل منا كأفراد نوعا من المعادلة الأساسية التى تقرر بطريقة ايجابية أو سلبية الطريقة التى ننتسب بها إلى جماعتنا والى العالم بصفة عامة » .

ومع كل هذه العبارات الفضفاضة والغامضة تظل الذاتية الثقافية آخر الأمر وأوله هى الثقافة الخاصة لكل شعب ، تلك الثقافة التى تكونت عبر أجيال طويلة من ممارسة الفعل الحضارى وتتبلور فيها مفاهيم هذا الشعب وخصائصه الذاتية ، ورؤيته للحياة من خلال موروثه القولى والعملى والسلوكى فى آن واحد . وهو ما يمكن لنا أن نسميه الموروثات الشعبية المتوارثة والتى لاتزال حية فى ضمائر أبناء الشعب فى سلوكياتهم وابداعهم على السواء .

وهذا النداء العالمى الهام يأتى فى وقت اشتد فيه زحف وسائل الاعلام المتطورة والحديثة ، تفعل فعلها المستمر فى اذابة هذه الذاتيات الثقافية ، بل وازالتها ، لتحل محلها مجموعة من القيم الثقافية والسلوكية والابداعية الجديدة ، اما فى اطار الوطن الواحد ، واما فى اطار التجمع القومى الواحد ، واما فى اطار التجمع العالمى الأشمل والأخطر أثرا وخاصة بعد انتشار الأقمار الصناعية ، وغزو قنوات التلفزيون فى كل مكان بما تبثة من برامج ومواضيع تحمل قيما واردة وثقافة واردة وأنماطا من السلوك لا علاقة لها بالتدرج السلوكى لأى من هذه المجتمعات المتعرضة لهذا الغزو ، وخاصة فى الدول النامية ، ذات الأصالة الثقافية المتميزة والمغايرة .

ولم تلتفت هذه الدول الى ضرورة الحفاظ على موروثها الثقافى الا متأخرة جدا ، وبعد أن غدا الجمع العلمى للمتبقيات الثقافية متعسرا ، ومضطربا نظرا لدخول وسائل الاعلام بثقلها فى حياة الانسان اليومية والدائمة .. وأذا اخذنا وجودنا المصرى نموذجا نجد أن هناك معطيات كثيرة عوقت هذا الجمع التراثى بل وشوهته فى كثير من الأحيان ..

فمنذ مطلع النهضة ، أى منذ رفاعه رافع الطهطاوى وتلاميذه ومريديه والالتفات منصب فى اصرار وعنف على ثقل الثقافة الغربية .. والقيم السلوكية والحياتية التى بهرت هذا الجيل فى زيارته الغرب بعامة وفى زيارته باريس بخاصة .. ولم يكن هذا الانبهار مولودا عفويا ، وانما كان هذا الوليد يتنفس وجوده من الاحتكاك العنيف بين ما حملته الحملة الفرنسية الى مصر من جوهر ثقافى متغير ومتطور ، وبين ما كانت ترسخ فيه مصر بعد الحكم العثمانى والمملوكى ـــ الانتهازى وضيق الأفق من كل معالم التردى والتخلف والسلفية الغبية فى أحيان والجاهلة فى أحيان أخرى . ومن هنا كانت دعوة رجال الثقافة والفكر إلى احتقار المنتوج الشعبى باعتباره مخالفا للدين ، أو القيم الدينية كما تصوروها بأفقهم الضيق والتى يراد أن تكون هى السائدة دوما .. ومن المخالفة للقيم الدينية السائدة فى هذا العصر عند دعاة هذه السلفية المتخلفة أن تكون هناك أى ثقافة لا ترتبط بالدين ، فهما وتفسيرا ، واستيعابا ، وبما أن الأعمال الشعبية ابداعات فنية تدور حول أبطال لا علاقة مباشرة لهم بالدعوة الدينية فهى اذن أعمال ساقطة ، ولا مجال لها فى الحياة الثقافية للشعب الذى يفرض عليه أن يكون مغلقا فى تواجده الثقافى تجاه المعطيات الأخرى غير الدينية ، بالمعنى الضيق ، بل وشديد الضيق ، للدين .. ومن هنا كان عالم الابداع الشعبى كله مكروها بل ومضيقا عليه كل التضييق ..

وهذا المعنى الضيق للدين ، ارتبط بالدين كعقيدة وممارسات عبادية طقسية ، ولم يلتفت أبدا إلى الدين كحضارة ، وكمعطى انسانى ارتبط بالفلسفة الدينية وتأثر بها ، ثم حاول أن يؤثر بها ليرسخ معالم الفكر الدينى من الزاوية الحضارية

والانسانية العامة .. والعمل الشعبى كان دائما يهرب من هذه القيود المغلقة ليحاول أن يقدم المعطى الفنى والأدبى بعيدا عن هذا المعنى الذى يكبل حركته ..

ومن هنا كانت هذه المعركة الدائمة بين العطاء الشعبى وبين رجال الدين .. فرجال الدين من اللحظة الأولى أحسوا أن العطاء الشعبى متمثلا فى السير الشعبية ، وفى الحكايات الشعبية المتداولة بين الناس ، خطر لابد من محاربته والقضاء عليه . وكانت هذه الغلطة التى سقطت فيها الثقافة العربية بعامة ، والثقافة المصرية بخاصة .. حين ارتبط رجال الثقافة العربية بالموروث البلاغى القديم ، الذى يجعل الأدب لغة ، ويجعل ابداعات الأدب مجرد ابداعات لغوية .. يتفاضل فيها الناس ، بقدرات ابداعاتهم اللغوية ، أو بتعبير آخر ، بقدراتهم فى احداث الجمال اللغوى ، وخلق الصور البلاغية دون ما تفكير على الاطلاق فى الابداع كتعبير عن الناس ، وتعبير عن النفس ، وعكس لصراعات الانسان العربى . والمصرى بشكل خاص .. فى مواجهة التحديات التى يفرضها الوجود الانسانى .. فى زمنه ومكانه .. وفى كل زمان ومكان على الاطلاق ..

تصور رجال الأدب والفكر فى هذه المرحلة اذن أن الأصل فى العرض الفكرى والأدبى هو القدرة على البلاغة واللغة والأسلوب ، وكان هذا امتدادا طبيعيا لرجال الأدب والبلاغة العرب القدماء . كما كان امتداد لمقولات متجددة ، فى معنى الأدب ، وفى معنى رسالته على السواء .. ومن هنا كان وجود المبدع الشعبى ضرورة كظاهرة عضوية وأساسية لابد منها ــ ليعوض المجتمع الفكرى والأدبى عن هذا الخلل الذى أحدثه أدباء الصفوة ، ومفكرو الصفوة فى الوجدان الشعبى للانسان العربى على مر تاريخه ومختلف مراحله ..

والمبدع الشعبى لم يهتم بكل المقولات التى رسخها رجال البلاغة والأدب ، فلا هو بحث عن ( الشريف ) من اللفظ ، ولا هو اهتم بمطابقة الكلام لمقتضى الحال ، ولا هو راعى جمال الجملة وموسيقاها الداخلية .. وانما انصرف المبدع الشعبى بكليته الى البحث عن الشخصيات التى عاشت قضايا هامة بالنسبة له ، فاستحضرها اما من عمق التاريخ المعروف ، واما من واقع المشاركة فى الحياة المعاشة فى عصره ، أو فى عصور سبقته ..

وكانت هذه الشخصيات ذات القضايا والمواقف المحددة هى نقطة البدء فى عمله الابداعى فأدار ابداعه نسيجا حول الشخصية وما عرف عنها من صفات وما يؤثر عن حياتها من أحداث معاشة وما أرتبط بها من رؤى تصل بينها وبين الأحداث التاريخية التى تمس المجتمع فى حينها ، وترتبط بقضاياه ومشاكله ، وما يربط أيضا بينها وبين الشعوب الأخرى المحيطة بالمنطقة العربية برباط الصداقة أو برباط العداوة والحرب فى اطار من الأطماع المتبادلة .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هو رسم الصورة التاريخية لواقع الشعب فى مرحلة من مراحل حياته وحسب ، وانما كان يهدف الى ما هو أبعد من ذلك وأعمق .. ففى اختياره للشخصية المحورية لعمله الابداعى ابراز لقضية بذاتها يحس أنها مازالت قائمة فى عصره ، رغم بعد الشقة الزمانية ، والمكانية على السواء ، بينه وبين المرحلة التى عاشتها هذه الشخصية المحورية فتتم عملية اسقاط لهموم عصر المبدع على أحداث عصر الشخصية المحورية .. ويتحدث المبدع عن قضايا عصره ومشاكل الانسان فى عصره ، وكذلك عن الصراعات الداخلية التى تمزق مجتمعه ، والصراعات التى يخوضها شعبه فى مواجهه الأطماع والغزو الخارجى ، من خلال صياغته لأحداث عصر الشخصية المحورية وقضاياه ومشاكله .. فهو فى الحقيقة لايقصد تاريخ هذه الشخصية المحورية بقدر ما يريد استغلال أحداث هذه الحياة لنقد عصره هو ، والتنديد بمعالم الاضطراب والعسف والقهر الذى يتعرض لها أبناء عصره هو ..

وقد لجأ المبدع الشعبى الى هذا كله لأنه لم يكن يستطيع أن يرصد هموم شعبه رصدا مباشرا ، والا تعرض للاضطهاد بل والقتل أيضا . كما أن رجال الأدب الذين يحترفون هذه المهنة لم يكن فى منظور رؤيتهم ، الحديث عن هموم عصره وقضاياه . والمبدع الشعبى فى هذه الحالة فنان يعيش عصره ويعاين هموم انسان هذا العصر ، ثم هو يحاول أن يعبر عن وقع هذه الهموم على وجدانه عن طريق الصياغة الفنية والروائية لأحداث الشخصية المحورية .. فهو يكتب اذن فى الظل ، وبعيدا عن اليد الباطشة للحكم الذى لايريد للأوضاع التى ينشدها أن تتغير أو تختلف .. فكل نظام للحكم يهدف الى استقرار كامل للأوضاع حتى يضمن بقائه فى السلطة. ورغبة المبدع الشعبى فى التغيير تعنى الاطاحة بالنظام القائم الذى لا يريد التغيير ولا يطمح اليه ، ولهذا فهو يقابل هذه المحاولات الابداعية التى تعمق الرؤية عند الناس ، وتكشف حقيقة ما يجرى من قهر وتحجيم للقوى الحقيقية للانسان ، بكل ما عنده من قوه وعسف .. ولا يوجد ابداع أدبى حقيقى دون أن يحمل فى أعماقة بذور الاحتجاج ، والحض على التغيير .. فقوى الابداع هى التى تعايش ما يحدث ، وتفهمه عن عمق ، ثم تفرز ما يعريه ، ويكشفه للناس ، لتطالب بتغييره ، ودفع الانسان خطوة جديدة الى الأمام فى دنيا الحضارة والتحرر .. فالأدب فى جوهره عنصر تغيير لاثبات ، وهو فى رسالته أداة تحرك حضارى مستمر يستهدف الأحسن والأرقى والأمثل .. وهو فى كل حال يعكس الطموح البشرى الغريزى إلى استشراف آفاق أرحب لحركة انسان الغد .. واستعانة المبدع الشعبى بالماضى ، انما هى أداة لفحص الحاضر ونقده طموحا الى المستقبل الأرقى ..

وليست المسألة عنده مجرد الرصد التاريخى لأحداث مضت ، أو هى مجرد استعراض لبطولات روائية لشخصيات اشتهرت بهذه البطولات ، ولا كانت المسألة أيضا ارتباط بماض مجيد فى عصر ذليل تشبثا بمعنى البقاء والحياة .. انما المسألة كانت أعمق من هذا بكثير .. اذ هى انتصار لروح الانسان العربى ، واستنقاذ لها على مر الأجيال من قوى الضعف والتخاذل والتخلف . ومن هنا كانت معظم هذه الابداعات الشعبية تنتسب إلى عصور اشتدت فيها حاجة الانسان العربى الى ما يحفظ له قيمه ومثله ، وما يحقق له عوامل الترابط والاعتزاز بالذات ، والتماسك القومى ، فى مواجهة ظلم الداخل وعدوان الخارج على السواء .. وقد ألجأت هذه الحقيقة المبدع الشعبى الى محاولة التمويه ، لصرف الانظار عن رسالته الحقيقية .. فملأ عمله الابداعى بكل عناصر التسلية والتشويق ،حتى أغرق هذا العمل فى فيض لا ينقطع من المغامرات المذهلة والمثيرة معا .. كما أغرق هذا العمل فى حكايات الحب والغرام ، وقصص العشاق ونجوى المحبين . كما ملأ عمله بحكايات الدسائس والمؤامرات والحيل والخداع .. بل وذهب يجسد فى عمله الخوارق وأحداث قوى الجان والأولياء الصالحين ، والسحرة والكهان .. ذهب يبحث عن كل ما هو ظريف يستهوى الناس ، ويدفعهم إلى الارتباط به ، قراءة ، ورواية معا ..

ونجح المبدع الشعبى فى أن يكون مستهويا للجماهير ، ونجح فى أن يكون مسليا وطريفا وظريفا ومثيرا فى آن واحد .. فارتبطت به الجماهير كل الارتباط .. فهو يجسد أمامهم معنى البطولة الفردية المتمردة على الطحن الاجتماعى العام ، وارتبط الناس بالبطل ، بل وبالبطل المضاد أيضا ، وحملت مجاميع الجماهير همومها لتسقطها على من تحس به تجسيما لما تحلم به من معانى البطولة والتفوق .. وارتبط الناس ببطل أو بآخر .. ولكن ارتباطهم هذا كان يعنى الارتباط بمجموعة من القيم والمثل متمثله فى البطل الذى ارتبطوا به . فمن خلال التسلية والمغامرة والاثارة نجح المبدع الشعبى فى ارساء قيم خلقية ، ومثل اجتماعية ، تحدد للمتلقى الشعبى معنى للحياة ، وهدفا لها ، ورؤية واضحة تقاوم الغيبة والتعتيم التى تفرضها الأوضاع المنهارة اجتماعيا وسياسيا عليه .

ولا شك أن المبدع الشعبى كان واعيا تماما للهدف التربوى العظيم الذى يصبوا اليه ، ولا شك

أيضا أنه كان مدركا تماما لضرورة ارساء قواعد الثبات وسط حركة التغيير المستمرة التى تكبل الانسان وتوثقه فى حيرة حول معنى وجوده ، وحول جدوى هذا الوجود ، وعن معنى العدالة فى حياته وانهيار أسسها ورجالها وقيمها .

واذا كان هذا الهدف التربوى والتثقيفى فى آن واحد ، يغيب عن الكثيريين من الدارسين للأعمال الشعبية فهو يدل بنفسه ظاهرا وواضحا فى حكايات الحيوان أو الفابولات الشعبية التى زخر بها أدبنا الشعبى العربى ، وخاصة فى العمل الرائع الذى قدمه ابن المقفع فى كليلة ودمنه ، وفى مجموعات حكايات الحيوان التى احتلت مكانا بارزا فى الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة ثم فى الحكايات المثبوتة فى كتب النوادر والأمثال ، وكتب الأدب والتاريخ حول جحا وأشعب وهبنقة ، وسيبويه المصرى ، وأبو النواس ، وحكايات ونوادر الحمقى والنوكى المغفلين والحشاشين التى ملأت الأدب الشعبى بعمق التجربة الانسانية التى تسخر من الغفلة والظلم ، وجهالة الحاكم ، وعبثية تسلطه الأحمق المحدود الرؤية ، بالنسبة لتاريخ أمة ووجدان شعب ..

فالمبدع الشعبى يقدم عمله التربوى التثقيفى ، اما عن طريق المثل المبهر المباشر الذى يتحلى بكل صفات الفتوة والفروسية والقيم الفاضلة ، واما عن طريق المثل المضاد الملىء بالجهل والغفلة والعفن وعوامل التفسخ والانهيار ، واما مرة ثالثة عن طريق المثل الساخر الواعى ، الذى يفضح ويعرى ، ويكشف ويزدرى ..

ان هذا الموقف من المبدع الشعبى احتجاج على الازدواجية المخيفة التى عاشها الشعب العربى المسلم منذ البدء ، بين المثال والواقع ، وبين النظرية والتطبيق ، وبين التدين والانحلال ، وبين الرفيع من القول والمتدنى من الفعل من رجال الفكر والثقافة والحكم الرسميين جميعا ، ولا أريد أن أضيف اليهم الرجال الذين لبسوا مسوح الدين والفضيلة ليبيعوا الشعوب للحاكم ، أو ليشتروا أموال الشعوب ليثروا هم ثراءا مذهلا فاحشا ، ومدمرا لمقومات الأمة الاقتصادية والاجتماعية معا .

والمسألة أن المبدع الشعبى - لأنه جزء متلاحم من نسيج الأمة - جعل من ابداعه الشعبى أداة لرسم المشروع القومى للأمة من جيل الى جيل ، ومن عصر الى عصر .. ومتنقلا بهذا المشروع بفضل سحر الكلمة وفنية الابداع ، واللغة الثالثة المتحررة التى ابتدعها ، من مكان الى مكان فى أرض الوطن العربى كله ، على اختلاف أوضاعه الجغرافية وتركيبته الاجتماعية ، وهمومه السياسية وطغيان محلية اللهجة ، ومحلية التركيب العرقى فيه .. وهذا النجاح كان الاجابة الشعبية العملية على اهمال الأدب الرسمى لهموم الشعب ، واغفاله أهمية التعبير الأدبى عن وجدان الأمة ..

ومن هنا خلا الأدب الرسمى أوكاد من هموم الانسان فى عصره ، فتقدم الابداع الشعبى ليسد الفراغ فى شجاعة وفى اصرار .. وكانت أكبر هموم انسان العصر فى كل آن ، هى الاستمرارية التربوية والثقافية والتعليمية جميعا .. ومن هنا كان المبدع الشعبى حريصا أن يكون الى جوار كونه معبرا ، ومربيا ، أن يكون معلما فى ذات الوقت .. ومن هنا ظهر الهدف التعليمى فى الابداع الشعبى ، حيث يقدم المعلومة الثقافية والعلمية والجغرافية ، كجزء من سياقه الروائى ، لترسب فى عمق المتلقى كشىء طبيعى لم يتعب فى تحصيله ، ولكنه موجود فى كيانه من لحظة تلقيه للعمل الشعبى الروائى المغلف بالسحر ، والفنية الروائية .. ومن سندباد وكل معلومات الجغرافيين العرب ، وأقوال الرحالة ، يجد متلقى الرحلات نفسه أمام كم رهيب من المعلومات التعليمية حول البحار الجنوبية والجزر المثبتة فيها ، وتيارات البحار ، وحيوانات البحار ، وأنواع النباتات ، والحيوانات الموجودة فى تلك الجزر ، وأنواع الحياة والتقاليد والعادات المتبعة والمرعية فى هذه الجزر .. حتى يصل إلى سواحل الهند والصين .. وليس فى هذا الأمر كله خرافة ، وإن تغلف بأسلوب الخرافة فى المعالجة .. بل أن الأمر كله معلومات حقيقية تزجى الى المتلقى فى هذا الأسلوب الخرافى ، الذى يحتويه النسيج القصصى والروائى ، ليصل الى المتلقى ، ويترسب فى أعماقه بطريقة تلقائية

وطبيعية ، تغنيه عن كتب الجغرافيا والتاريخ والمعلومات الطبيعية والبشرية ، ودون محاولة للتلقين والتعليم المتعمدين .. انما هو تعليم وتلقين من خلال العمل الروائى تفتقده أرقى وسائلنا العلمية الآن .. وفى سيرة عنترة العبسى ، تتوالى المعلومات التعليمية حول الصحراء والحيوان ، والحياة الصحراوية بكل أبعادها المختلفة ، الى أن يأتى مشهد لا لبس فى غرضه التعليمى الواضح ، حين يجمع المبدع الشعبى بين عنترة وبين شعراء المعلقات .. اذ هو يعرض قصيدته لتكون واحدة من عيون الشعر المعلقة على أستار الكعبة باعتبارها من واجهات الأعمال الفنية المتعارف عليها فى الجزيرة .. هنا يتعرض عنترة من كل شاعر سابق له من شعراء المعلقات لامتحان قاس ، يبدأ باستعراض المعلومات اللغوية ، والمعلومات الأدبية والمعلومات الاجتماعية ، الى أن يدخل فى الارتجال الشعرى ، ثم فى المعركة الجسدية الفعلية التى يلعب فيها السيف والرمح دورا .. وينتصر عنترة على كل الشعراء ، ويعترف الجميع له بالتفوق ، فتعلق قصيدته على أستار الكعبة أسوة بقصائد هؤلاء الشعراء الممتحنين له فكرا أو ثقافة ، أو فروسية وشجاعة .. اذ هو قد أثبت بعد هذا الامتحان جدارته بأن يزاملهم فى مجمع الخالدين بأشعارهم المعلقة على أستار الكعبة ، وقد كتبت بماء الذهب .

ولم يكن هدف المبدع الشعبى هنا أن يحاول مجرد اظهار بطولة بطله وتفوقه ، وانما كان هدفه الواضح هو ازجاء كل هذه المعلومات عن الحياة والتقاليد ، وكل هذه المعلومات اللغوية والمعرفية وكل هذه المعلومات الأدبية والشعرية ، الى متلقيه عن طريق غير مباشر ، وبحيث تدخل أعماقه من خلال الحدث والمغامرة والتحدى .

وستشهد الصورة التعليمية واضحة فى قصة الجارية تودد فى ألف ليلة وليلة .. حيث يستعرض المبدع الشعبى من خلالها عدة معارف ومعلومات ، تبدأ باللغة وتتحول الى الفقه والفلسفة والتشريع .. ثم تمر بقضايا الفكر المثارة فى هذا العصر مناقشة وتمحيصا واستيعابا .. والمتعة الروائية فى حكاية الجارية تودد ، تتنحى لتتيح للمتعة الذهنية دورها ، كما أنها تتنحى لتفسح المجال أمام المتلقى ليستوعب معلومات هامة بالنسبة لثقافته ومعرفته فى عصره وفى كل عصر بعده ..

المبدع الشعبى كان يحمل هموم أمته السياسية والاجتماعية والثقافية معا . وكان يحاول أن يلعب دوره التعليمى الرئيسى ، حيث هو يواجه مجموعة من المتلقين الذى يحتاجون الى هذا الدور التعليمى احتياجا رئيسيا ، وليس من مصدر لتغذيتهم بحاجياتهم الفعلية الا هذا المصدر الشعبى ، والمتبادل ، وغير المباشر ، والذى يستهويهم ، ويدخل الى قلوبهم ، قبل أن يدخل الى عقولهم ، ووجداناتهم . وقد تحمل المبدع الشعبى هذه الرسالات المتعددة وحده فى عصور لم يعترف للأدب بدور الادور التسلية وازجاء أوقات الفراغ ، أو دور حامل رسالة الحكم والسلطان ورأى جمهرة العلماء الى الأمة ، دون نظر إلى هذه الأمة ، كأنها جزء حى متماسك له قيمته وأهميته .

حين يتناسى الحكام ، سياسيا وثقافيا ، الشعب .. يتذكر الشعب نفسه ، ويحافظ على هذه النفس من خلال ابداعاته الرائعة ، والمليئة والعظيمة ، فلم يقف أمام الشعب شىء ، رغم وهم الحاكم أنه قد استطاع أن يبعد الشعب عن كل شىء ، هى سخرية المحكوم الواعى والمريد للحياة والتقدم ، من حاكمه المتخلف والمعادى للحياة .

فحب الحياة ، والرغبة فى الاستمرار والبقاء هو الذى كان دافع المبدع الشعبى الى ابداعه .. كل السلطة وكل أصحاب الدين ، كانوا يسخفون الحياة له .. هو وحده الذى أحس أن الحياة جديرة بأن تعاش ، وأن الحياة جديرة بأن تبقى .. عبر استمرار معتقداته وأمثاله وحكمه وممارسته الحياتية .. وعبر استمرار ابداعاته الشعبية المتجددة ، والمليئة باسقاطاته الفولكلورية من عصر الى عصر ، ومن بيئة الى بيئة ، حاملة عطر الوجود المتجدد والدائم والمستمر ..

وعلى طول عصور الظلام ، من ولايات العصر

العباسى الثانى المؤذنة بانهيار مجد المد الاسلامى العربى الثقافى فى كل أنحاء الوجود العربى الاسلامى ، الى عصور الممالك المستقلة التى عاشت حكم العقليات الوافدة على الدين الاسلامى ، وعلى الحضارة الإسلامية جميعا ، بما فيها عصور المماليك والدولة العثمانية .. التى عاشت فى استانبول وماتت فى بغداد ودمشق والقاهرة ومكة وصنعاء ولم تمثل لكل هذه الحواجز الا القلاع والحصون ، وعساكر السلطة وحياة الضرائب وشعار الدين المرفوع دون سند من فهم أو تطور أو استيعاب ذكى متطلع ..

هذه كانت حياة الأمة فى فترة طويلة من عمرها ، وابحث فى أدبها الرسمى عن الأعمال التى عكست كل هذا ، وعبرت عنه .. وحاولت أن تعبر بوجدان الأمة كل سلبياته .. ولن تجد الا أعمالا متناثرة لا تمثل حقيقة المعاناة وعمقها ، وهى مع هذا غير جديرة بالفترة الزمنية الممتدة والطويلة التى مثلت عمر المحنة فى وجود الانسان العربى ..وعلى هذا فالذى مثل وجدان الأمة فى كل هذه الفترة ، وحفظ لها وحدتها ، وصانها من الناس والتمزق ، وحمل لها الأمل المتجدد الدائم ، كان هذا الأدب الذى نسميه بالأدب الشعبى .

واليوم يتعرض هذا الأدب الشعبى ، بل يتعرض الموروث الفولكلورى كله لهزات مخيفة ، تزلزل وجوده ، وتهدده بالضياع والاندثار . ففى عالم الغزو الاعلامى عن طريق الارسال الاذاعى ، ثم الارسال التلفزيونى المدعوم بالبث عن طريق الأقمار الصناعية ، يتحول هذا العالم الى قرية صغيرة جدا .. موحدة الرؤية والتوجه ، وموحدة العطاء الثقافى بالمعنى العام .. ومن هنا كانت الخطورة على الذاتية الثقافية للشعوب بعامة ، ولنا كشعوب عربية بوجه خاص . فالنمط الحياتى والثقافى والفكرى الذى يقدم من خلال هذه الأجهزة المحلية والعالمية يعمل عمله الدائب على اكمال عملية الاذابة الثقافية للانسان العربى فى اطار جديد مرسوم ومحدد ..

ونحن نعيش فى اطار هذا الغزو المزدوج فى ظل تهديدات رهيبة وقاسية ، علينا أن نلتفت اليها بشىء من الاحساس بالخطر ، وبالتالى الاحساس بالمسئولية ..

وأحب أن أبدأ بالمنتوج المحلى لأنه عندى الأخطر والأهم .. فقد انبعثت دعاوى خطيرة جدا تدعو الى تثبيت الصفات الاقليمية والمحلية والضيقة ، بكل جزء أصبح له كيان فى الوطن العربى،باعتبار أن هذه الصفات صفات وطنية تحقق لهذا الجزء أهمية وقيمة واستقلالية ، وتؤكد له شخصيته النامية والطموحة .. وعلى الرغم من صدق المقولة الا أنها تحمل فى داخلها عوامل هدم خطيرة للشخصية العربية ككل .. فنحن حين ندرس الخصائص المحلية لاقليم ، نرصدها ونسجلها كثقافة ذاتية لهذا الاقليم ، ولكننا نحاول أن نخرج من هذه الذاتية المحلية الضيقة الى ما يربطها بالذاتية العربية القومية العامة .. والى تحديد سمات مشتركة تثرى المجموع الثقافى العربى ، وتشارك فى تثبيت قيمها ومثلها ، كما تشارك فى صنع صمودها وتحديها لعوامل الاذابة الخارجية ..

واختلط فى اطار هذه الدعاوى ما هو عامى بما هو شعبى .. وأطلق لفظ ( الشعبى ) على المنتوج المكتوب بالعامية ، مما جنح بالمصطلح بعيدا عن معناه الحقيقى ، وأصبح محددا بانتاج طبقة اجتماعية وثقافية معينة .. هى بحكم وضعها الاجتماعى والاقتصادى والثقافى لا تمثل القمة فى هذا المجتمع ، بل ولا تمثل حتى الوجود الثقافى السائد للطبقة التى اصطلحنا على تسميتها بالطبقة الوسطى .. وبهذا تم عزل الانتاج الشعبى عن الضمير العام السائد والقائم للمجتمع ككل ، ليصبح هذا الانتاج معزولا فى جوهره عن التحكم فى الوجود الثقافى السائد للوطن المحدود بهذه العامية ..

وأحب أن أزعم أن هناك محاولات مدروسة ومخططة قد تمت فى مرحلة معينة من تاريخنا لاحلال أعمال أدبية روائية محل السير الشعبية العربية التى كانت تظفر باهتمام المتلقين العرب والمسلمين ، وتستحوذ على وجداناتهم .. وعلى قدر

ما كانت الأعمال الشعبية تنمى وتربى وتوصل كانت هذه الأعمال الجديدة تشكك وتسطح كل القيم والمعانى ..

وأحب أن أزعم أيضا أن هجمة الروايات الغربية المترجمة أو الممصرة ، فى مرحلة من تاريخنا المعاصر كانت تحاول أن تزيح الأبطال الذين عاشوا فى ضمائر الناس كعنترة وأبى زيد ودياب وسيف وشيحه وعثمان بن الحبلى والظاهر وذات الهمة والزيبق والدنف وأبى محمد البطال وعقبة شيخ الضلال ودليلة المحتالة ، وحمزه البهلوان وعمر الخطاف ، وكلهم أصحاب اسقاطات ومواقف سواء سلبية أو ايجابية ترتبط بعمق التاريخ الشعبى العربى .. لتحل محلهم أبطالا يتمتعون عند القراء بشعبية جارفة ، ولكنهم أبطال لا يحملون هموم الأمه ولا قضاياها ، كأرسين لوبين وبيتربلود ، ووليم تل وروبين هود ، وكابتن مورجان ، وفانتوماس وروكامبول.. بل بالعكس كانت هذه النماذج الروائية تحمل فى تضاعيفها ما يصرف المتلقى العربى عن عمقه التاريخى ، وينسيه أصوله فى دنيا البناء الانسانى ، والمعنى الانسانى ، ربما كانت تصرفه أيضا عن قيمة المتوارثة ، ومثله العليا التى عاشها فى عالمه الشعبى الخاص ..

ما أزعمه فى هذا المجال يحتاج الى تمحيص وبحث ، ولكنه مازال يطرح سؤالا يحتاج الى اجابة ، كيف كانت الشعبيات هى الزاد السائد فى عصر محمد عبده حين ذكرها فى مقدمته باعتبارها الأكثر انتشارا فى عصره ، ثم كيف اختفت وتوارت ، وفقدت أهميتها فى أقل من مائة عام .. ليس الأمر أن طبقات اخرى ظهرت ، وان اهتمامات ثقافية أخرى برزت وحسب ، وانما الأمر أن هناك ، فعلا ثقافيا لعب دوره فى اختفائها وتواريها ، ثم فى عدم وصولها الى مجال الأدب ، ولا الى مجال اهتمامات أصحاب الأدب ومبدعيه ، الا فى عصور متأخرة عن هذه بزمان بكثير ، وكثير جدا ..

اذن هناك الجهل الاقليمى بمعنى العطاء الشعبى ، وهناك المخطط الثقافى لاحلال أعمال أخرى محل الأعمال الشعبية ، ثم هناك الانفصال الثقافى بين أدباء عصر النهضة المهتمين بالشكل وجمالياته ، وبين هذا المصدر الثر المعطاء للعمل الأدبى صاحب العمق الانسانى العربى الأصيل .

ولسنا ندرى كيف غاب عن دارسى الأدب العربى فى مرحلة النهضة أن الشخصية العربية غابت عن النماذج التى يقدمونها للدارسين والشادين للمعرفة والأدب .. ونعنى بالشخصية العربية هنا ، الشخصية الشعبية الحية رغم التقسيمات والعصور ، والمغالطات اللغوية ، والعبث اللفظى ونعنى بها أيضا شخصية العمق الثقافى فى كل المحتوى الأدبى الذى قدم ، سواء شعرا أم نثرا .. ونتساءل كيف غاب عنهم جميعا أن ما يقدمونه للدارسين ليس عمق هم الأمة ، ليس قلبها النابض ، وليس حياتها وقضاياها ومشاكلها .. وانما هو مجرد قشور على السطح لا تحفل بالنبض الحى الحقيقى لشعب حى ، عاش ويعيش على العطاء الفنى والأدبى ، وسيظل يعيش على هذا العطاء الثر ، مهما تعاونت على اخفائه قوى مستمرة وافدة أو متخلفة .

ثم جاءت بحكم النحت الاجتماعى والطبقى الطبيعى ، الطبقة المتوسطة لتتحكم وتتسيد وتفرض قيمها وتطلعاتها ، ومثلها وأحلامها ، وهذه الطبقة ارتبطت بحكم نموها المجتمعى والثقافى بالمعنى الغربى ، والتطلع الى الغرب باعتباره هو نافذة التلقى الثقافى ، وهو منهل العلم الجديد ، والحضارة الجديدة ، والعطاء الفنى الجديد .. واتجاه هذه الطبقة الى التغريب جعلها تنظر الى عطائها الشعبى نظرة استعلاء ونظرة استنكار معا .. وجعلها تحس أن هذا العطاء الشعبى عبء ينبغى أن تتخلص منه ، ليخلص لها وجهها الحضارى الجديد المنتمى الى الغرب ، والسائر فى مداره اجتماعيا وثقافيا معا .. ومن هنا كان الانكار الكامل للموروث الشعبى الأدبى فى ظل كتاب هذه الطبقة التى نظرت الى الموروث الشعبى باعتباره منتوجا متخلفا ينبغى التنكر له ، والاشاحة عنه ، ثم انكاره انكارا تاما وقاطعا .

ومن هنا أغفل الأدب الشعبى اغفالا كاملا فى عصر النهضة الفنية والثقافية فى مصر وغير مصر وحلت محله محاولات لربط الأدب بمنابعه اللغوية والبلاغية فى عطاءات المنفلوطى والرافعى والزيات وغيرهم ممن جعلوا منظورهم الى الأدب ينصرف الى الشكل كل الانصراف ، وتصوروا أن العرب وموروثهم كله لا يعرف الا هذا النوع من الزخرف اللفظى والقولى الكاذب ، واعتباره هو الأدب .. ومن هنا كانت محاولة البارودى الشعرية القفز على هذا المتداول الساقط من دنيا البلاغة والأدب الى الارتباط بالشريف الموروث من القول اللامع والناصع ، ووضع البارودى معبره التاريخى متجها نحو أدبى أبى تمام والمتنبى والمعرى .. فى اغفال تام لعطاء الشعب وقيمه فى عصره ، رغم أنه كان أديب السيف والقلم الذى يعرف نبض عصره وتلاه شوقى ينقل شريف القول على غرار أهل السلف ، دون ارتباط بقول ( السفلة ) من أهله وعشيرته ، وهم من حاول أن يقدم اليهم عطاءه الفنى بالعامية ولكنه ظل فى عطائه العامى يعيش فى عالمه الذاتى وعالمه الخاص ، ودون التفات الى عطاء العامة الدرامى أو الروائى الزخم والمعطاء .

والتفت أبناء العصر الذى تلاه الى هذا الزيف ، فجهدوا فى اعادة النظر الى كل المسلمات وكل القيم التى أصبحت راسخة عند من سبقوهم والتى اعتبرها الأبناء الجدد لهذا العصر مشكوكا فى أمرها وتحتاج الى مراجعات . ومن خلال وجهة نظر أخرى تحترمه وتسلكه فى عداد التراث الأدبى شعبيا كان أو غير شعبى . والتفت الدارسون الى أهمية جمع المتداول من الفن الشعبى بعامة ، والأدب الشعبى على وجه الخصوص .. فمازالت سيرة الهلالية تتداول كنص شفاهى معرض للتعديل والتغيير من راوالى راوومن مكان الى مكان .. ومازالت هناك مجموعة من القصص الشعبى الغنائى تروى فى الموالد والأسواق ويتداولها الرواة الشعبيون فيما بينهم ، وتتعرض لما يتعرض له النص الفولكلورى من تغير وحذف وتراكم فولكلورى ، قد يهدده سيادة الاعلام ، وسيادة ألحان لجان الاذاعة وتغير ذوق المتلقى العام وقد تتعرض كلها الى هجمة تذوقية وعنيفة تغير من وجوده وعمقه وأصالته عن خضوعه الكامل للاذاعة كمصدر رئيسى للعطاء الغنائى والدرامى معا .. والواقع أن الكثير من الألحان المستعملة فى القصص الغنائى الشعبى المبدع ارتبطت بمقطوعات غنائية مشهورة وخاصة لأم كلثوم .. ، وقد قمت بدراسة أغانى الكاسيت القصصية التى سادت فى فترة من الفترات ، وفرضت نفسها كعطاء شعبى على المقاهى البلدية والتاكسيات بل والاتوبيسات ، ولاحظت سيادة اللحن المحبوب والشائع فى أغنيات أم كلثوم وتحكمها فى إذاعة القصص لهذه الموجه من موجات الابداع الشعبى .. وهذا يعكس خضوع الذوق الشعبى الى حد كبير للذوق الفنى العام السائد فى مرحلة تاريخية معينة .. فنحن ان رجعنا الى مرحلة الأربعينيات والخمسينيات لاحظنا سيادة الموال ( المنولوج الكوميدى ) على الذوق التذوقى العام نظرا لتسيد القوة الشرائية والاستهلاكية لعمال ( القرنص ) ، وكلهم من أولاد البلد ، على ذوق الغناء والموسيقى والسينما العام أيضا .. ثم تسيد ذوق أثرياء الحرب وهم جميعا من عمال القرنص السابقين .. وغمرت الروح الشعبية بهذا الزحف السوقى الذى يمتاز بالجهالة والغباء ، مع الوقاحة والاغتراب الأجوف ..

وظهرت فى السينما المصرية شخصيات تجسد هذا النموذج السائد ، لتعرضه على الذوق العام شعبيا كان أم غير شعبى هذا فى مرحلة ، وفى مرحلة أخرى . نلاحظ فى مطلع مرحلة الانفتاح ما ساد من أغنيات غزت الملاهى والبيوت عن طريق الكاسيت ، وامتازت بعبثية الكلام وتفاهته ، ثم بالغزو الخليجى للألحان بما فى ذلك سرعة الايقاع ، وخاصة الضرب بالأكف .. وغلبة رقصة السيف والدبكة على معظم موسيقاها ، وغرابة الصوت ، وبعده عن التطريب ، حتى بالمقاييس المتعارف عليها لجمال الصوت ..

فقد اختلت المقاييس وحلت مقاييس أخرى محلها ... وأصبح الصوت الرفيع الحاد ، أو الصوت

الأجش الخشن ، أو الصوت المخنث الناعم ، هو الصوت المفضل والمختار وهى كلها أذواق بدوية مرتبطة بانحصار مهنة الغناء فى الصبية أو اليافعين أو المخنثين فى المجتمع البدوى المغلق ، ثم انتقل الوضع الفنى كله مع تطور المجتمع الجديد نحو الغربة فى بلاد الغربة ونحو الحنين الى العودة الى مقر العودة ، وظهرت أغنيات الحنين بموسيقاها الحزينة وأدائها الممتد المرتجف المهزوم . ولكنها موجه لم تستمر كثيرا ، قامت على تجارة الكاسيت المتجهة الى المغتربين والعائدين ، وليس غيرهم .. وتركت هذه الموجة مكانها لموجة جديدة مكتسحة هذه الأيام .. وهى الموجة التى سميت بالأغنية الشبابية .. وسنلاحظ أن هذه الموجة لم تنشأ من فراغ وانما قامت أساسا على ارتباط وثيق بما سبقها من موجات ، مع تفردها باللحن السريع الراقص وتأثرها تأثرا مباشرا بأغنيات الديسكو الواسعة الانتشار بين الشباب .. والغريب أنها تجمع بين النعومة الرومانسية ، وبين الاندفاعة الصخابة الراقصة .. ويصبح فيها الكلام لا قيمة له ، الا بما هو وسيلة الى مواكبة اللحن الراقص ، الصاخب حينا ، والرومانسى حينا .. والموقع فى كل حين .. فكأننا الى حد كبير .. لم نغادر لحن العبث ، ولا اللحن الوارد من الخليج ، ولا لحن الديسكو الذى يفرض وجوده ، وأنغامه فرضا ..

ومن هنا كان التغير الدائم مثار تهديد مستمر للوجدان الشعبى فى عطائه ، وفى تعبيره معا .. والوجدان الشعبى هنا .. أى فى حكاية الأغنية ، مجرد وجدان مستهلك ، مستمتع ، بلا رؤية هادفة لواقع معاش يراد تغييره ، ويراد أيضاتغيير قوانينه وبلا رؤية هادفة أيضا لمستقبل يراد بناؤه ، وارساء قواعده على أسس واضحة وبينه ..

الغزو الحضارى الدائم ، والغزو التعايشى المستمر ، يغطى على كل ثورة تأمل ، وعلى كل معنى تريث لأحلام الغد وأمانيه .. ومعنى هذا أن وظيفة الأدب الشعبى الحقيقية قد توقفت .. وأصبح النتاج الشعبى التلقائى مجرد صدى لانعكاسات مجتمعية وحضارية آنية . صدى للصوت المعلن الموجود والمدل بنفسه على الحياة نفسها .. وهو بهذا لا رسالة له إلا مجرد شغل الوجود الشعبى بما هو قائم وبما هو متغير ، وبما هو مسيرة عامة ، متأثرة تماما بحملة الاعلام القائمة ، وخاضعة تماما لقوى الضغط الاعلامى العالمى .. وهو بكل هذا أداء محلى لعطاءات ثقافية وفنية مفروضة ، تتلمس الأصداء فى المعاناة العامة ، وتحاول أن تكون انعكاسا لها ، دون أن تدخل فى دائرة المعاناة الابداعية الذاتية الصادقة والواعية معا .. انها بهذا تترك للأدباء الأفراد الميدان كاملا ، ويختفى التعبير الجمعى ليترك دور التعبير أو تزييف التعبير عن المجموع للأفراد الذين يتصدون لهذه المهمة بدافع من رغبة داخلية فى أداء المهمة ، أو فى ركوب هذه المهمة لبلوغ أهداف نفعية خاصة ، وانتاجهم بعد هذا كله أدب شخصى ، لا جمعى .. وأدب رسمى لا أدب شعبى ..

فهل معنى هذا أن الأدب الشعبى فقد مبرر وجوده ..؟ أو معناه أن الأدب الشعبى فقد مكونات وجوده .. ؟ بالنسبة للسؤال الأول فالاجابة عليه ان مبررات وجود الأدب الشعبى قائمة ومستمرة ولا تتوقف أبدا ببروز الأدب الرسمى الى الساحة ، واحتلال الأفراد المعبرين بالكلمة .. فى كل مجالات القول الواصل للجماهير عن طريق الاذاعة والتلفزيون ـــ بالذات ، ثم عن طريق الصحافة ..

فمازال الضمير الشعبى يحس أن هذه الوسائل وكتابها ليسو هم أصحاب القول المعبر والحقيقى ، عن معاناة الشعب وآماله وآلامه وخاصة فى عصور طغيان الحكم الشمولى ، واحكامه لقبضته على فكر الأمة وثقافتها ورصد وسائل الاعلام المملوكة له لتطويعها وتطويرها وفق أهدافه وأغراضه .. من هنا يتفجر التعبير الشعبى متمثلا فى النكتة والمثل والموال ، وربما يتمثل أيضا فى الحكاية الشعبية والموال الشعبى .. ولكنه لا يستطيع أن يجاوز كل هذا الى خلق سيرة شعبية جديدة .. فهذا عمل ضخم وكبير .. لم يعد المبدع الشعبى قادرا على مواجهته ، وهو مسحوب الى التعبير اليومى عن طريق وسائل الاعلام التى تستغرقه وتغرقه فى آن واحد فى عالمها

الصدىء الرتيب .

ومن هنا كان مبرر وجود التعبير الشعبى قائما ومستمرا وكانت المعادلة الصعبة التى تواجهه ، فهو اما أن يبرز نفسه من خلال المنشور من الأعمال ذات الطابع الفردى ، أو يتقدم كاتب فرد ليعيد ترتيب الأوراق ، فيقدم عمق تجربة شعبه من خلال تجربته الفنية الشعبية السابقة ، أو يقدم عمق تجربة شعبه من خلال اسقاطات معاصرة على الموروث الباقى من أعمال شعبية متوارثة فيكون الراوى الشعبى الجديد لهذه الأعمال ، يحملها ثقل هموم العصر ، ومحتفظا فى نفس الوقت بزخم العطاء الشعبى الممتد العريض .

أما الاجابة على السؤال الثانى فمحيرة ، فمكونات الأدب الشعبى كامنة فى أعماق الشعب نفسه .. وهى تتفجر مدله بنفسها حينا ، وهى تختفى بعيدا عن الأضواء وعسف السلطة ، واضطهاد أصحاب الأدب الرسمى أحيانا كثيرة — وهى تقاوم من عدائها باسم الحضارة والتمدن مرة ، وباسم ارتفاع القيمة الأدبية والوعى التعبيرى ، عدة مرات .. ولكنها آخر الأمر مقاومة عبثية تريد لروح الشعب أن يموت ، وتريد أن تحل فى وجدانه ووعيه مجموعة من القيم والأبطال لا علاقة لهم بموروثه الشعبى القديم ، وبقيمه وكياناته عبر التاريخ . فرغم وجود المكونات الأساسية عند المبدع الشعبى ، الا أنه لا يستطيع أن يصوغ ابداعه بحيث يلائم العصر أو يساير تطور معنى الأدب عنده .. إلا أنه ينهض الى التحدى ويتصدى له — وفى أعماق الكبت الاعلامى المحلى والعالمى تتولد الكلمة وتصاغ ، وتبرز عملا شعبيا يتسلل خلال أدوات العصر ومواصفات العصر ، وتصنيفات الفن العصرى ، ليبرز الوجود الشعبى الراسخ الدائم والمستمر .

أيا كان الأمر فان التعبير الذاتى عن الخصوصية الذاتية فى خطر مقيم .. وان كان أصحاب هذا النداء لا يعنون أى شىء مما قلنا ، فهم حريصون على بقاء الصناعات الحرفية الاقليمية المحلية ، الممارسات المحلية والشعبية الضيقة ، لتكون مظهرا يسعد به الدارسون للأنثروبولوجيا ، كما يسعد به سياح الغرب العظماء أبناء العالم السيد والسعيد ، فى زياراتهم لأبناء الشعوب المتخلفة التى ما زالت تحتفظ ببقايا بدائية غريبة تزيدهم احساسا بتطورهم ، وتزيدهم احساسا بالتوفق والسيادة .

ولا ينقلون من عطاءاتنا الشعبية الا ما هو هذا ، ما هو ابراز لتخلفنا وتقدمهم .. ولا ينقلون من أدبنا الا ما هو هذا ، ما هو تعبير عن انطوائنا على أنفسنا ، واظهارا لمدى تجاوزهم لهذه المراحل المتخلفة انسانيا وحضاريا .

ومع هذا فأدبنا الشعبى هو أصالتنا التى تقاوم كل هذه الهجمة البربرية المتخلفة وهو وقاؤنا حين تنضام حول عطاءاته المميزه لوجودنا الحضارى الأصيل الذى أعطى ويعطى ، ويظل يعطى .. مادمنا نعرف له قدره ومكانته ، ونعرف مخاوف الأخطار أمامه ، وندرسها ، ونعرف وسائل ترسيخه واستمراره شعبيا كان أم على لسان أدباء العصر . والحديث فى هذا المجال ما يغلق مجالا حتى يفتح مجالات ، .. وما أكثر الشوق أن يستمر الحديث ، حتى نرى مسرب نور نهتدى به ونتوجه اليه ، فالكون حولنا أظلم ، واشتدت ظلمته ، حتى لنبحث فى غمار الدراسة والابداع عن مسرب نور ، أو عن ظل مهتز من مشكاة فى زجاجة الحقيقة .

# قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية

## الانجازات والمعوقات

عبد الغفار عوده

يضطلع قطاع الفنون الشعبية والأستعراضية بمسئولية تقديم كافة ألوان الخدمة الفنية والثقافية إلى الجماهير العريضة داخل مصر وخارجها انطلاقا من فلسفة القطاع وتحقيقاً لأهدافه ..

وبهذا الصدد شهد عام ١٩٩٢ بداية التطوير الفعلى للأداء الفنى والادارى بالقطاع وفقا لخطة عمل كمية ونوعية وزمنية وضعت فى أعتبارها تجاوز الظروف التى كان يمر بها ..

وان كانت المشكلة الأساسية فى القطاع هى تضخم العمالة واستنفاذها لميزانية القطاع التى لا تزيد عن ٨ مليون جنيه ، حيث أن المرتبات تصل إلى ٥ مليون بينما مخصص للانتاج ٢ مليون ومخصص للباب الثالث الاستثمارى ( مبانى سكنية وأجهزة ... الخ .. » مليون جنيه ..

وقد بدأت خطة التطوير للقطاع على الوجه التالى :

( ١ ) صدور القرار الوزارى رقم ٢٣٨ فى ١٥ / ١١ / ٩١ بندب الفنان القدير عبد الغفار عودة رئيسا للقطاع ..

( ٢ ) صدور القرارات الوزارية بتعيين قيادات جديدة ومشرفين فنيين لجميع فرق القطاع ، وكذلك قرار انشاء مكتب فنى لكل فرقة تحقيقا لديمقراطية الأدارة وجماعية القرار — خاصة وأن معظم القيادات التى كانت تتولى مسئولية العمل لم تكن على المستوى الذى يرقى لذلك ..

( ٣ ) كانت دفة العمل بالقطاع تسير ارتجالا فى ظل عدم وجود لوائح مالية وادارية ، بالاضافة إلى الافتقار إلى اللوائح الداخلية للفرق ، وأنعدام الضوابط والمعايير

التى تسهم فى تسيير دفة العمل ، ولمواجهة ذلك فقد تم بالفعل وضع بعض اللوائح المالية وفى مقدمتها لائحة ( فئات التعامل مع الفنانين ) من ناحية الأجور والتعاقد ، وذلك كاجراء عاجل ، إلا أنه يظل اجراءا قاصرا بالنظر إلى الحاجة الماسة إلى لوائح مالية وادارية كاملة . وبالفعل ، فقد تم الأتصال بالجهات المعنية كالجهاز المركزى للتنظيم والادارة ، ووزارة المالية ، وفور اقرار هذه اللوائح من مجلس الادارة بعد عرضها عليه قريبا سيتم اتخاذ اجراءات اعتمادها والعمل بها بعيدا عن تعقيدات اللوائح الحكومية ..

### وعلى سبيل المثال :ـــ

أ ـــ القانون رقم ٩ لسنة ١٩٨٣ الخاص بالمناقصات والمزايدات يشترط اجراء ممارسة مع المؤلفين والفنانين لشراء مصنفاتهم الفنية ، أو التعاقد معهم للعمل الفنى تمثيلا واخراجا وتصميما ... إلخ !! ،كما يشترط موافقة الخدمات الحكومية على التعاقد مع هؤلاء المؤلفين والفنانين . وقد تم ويتم هذا الأستيفاء شكليا وبشكل صورى وضاعت كل محاولاتنا سدى لا فهام من يهمه الأمر أن النشاط الفنى مختلف بطبيعته عن الأغراض التى وضع لها قانون المناقصات والمزايدات !! عن متطلبات العمل الفنى واحتياجاته المتنوعة المتغيرة التى تتطلب سرعة الشراء أولا ، وبالطريق المباشر ثانيا ، فإذا ما تم استخدام هذه الاجراءات العاجلة وضع المسئولون بالقطاع فى مواجهة المناقصات وتحت المساءلة من الأجهزة المعنية كوزارة المالية وجهاز المحاسبات ، هذا بالاضافة إلى بعض الاشتراطات اللامنطقية التى تقضى مثلا بعمل اذن اضافة لبوكيه الورد ، وحتمية تشكيل لجنة للفحص والقبول وتحرير شهادة ادارية ... الخ ... كما يعانى القطاع فى ظل القانون المذكور من ضآلة وقصور الحدود القصوى لسلطات الأعتماد ، وذلك بالمقارنة بالزيادة المطردة والهائلة فى الأسعار والتكاليف الباهظة للخدمات فالمسموح بشرائه عام ٨٣ بـ ١٥٠ جنيها لا يمكن أن تكون هذه حدوده القصوى بعد عشر سنوات عام ١٩٩٣ !!

ب ـــ يتم التعامل مع الفنانين العاملين بالقطاع وفقا للائحة الفنانين طبقا للقانون ٤٧ لسنة ١٩٧٨ ، أى أنهم يخضعون لكل ما يخضع له العاملون بالدولة كالأقدميات المطلقة ، وأصبح الفنان الذى يستحق درجة فنان قدير ( مدير عام ) طبقا للأقدمية الواردة باللائحة المشار إليها هو الذى أصبح لا يقدم شيئا نظرا لظروفه الصحية والنفسية وكبر سنه ، بينما الذى لا تتاح له فرصة الترقى بسبب حداثته هو القادر على العطاء .. أما الراقص ولاعب السيرك القومى فان عطاءه يتوقف عند سنة مبكرة تصل بالكاد للأربعين ، وهى أقل كثيرا من سن الاحالة للمعاش طبقا للائحة القانون العام وهى سن ٦٠ سنة ، الأمر الذى يتمخض عنه وبالضرورة عمالة زائدة وبطالة مقنعة فضلًا عن العبء المالى والمعنوى الذى يقف حائلا دون تقديم الخدمة الفنية المرجوة ..

وعليه .. فاعداد كادر حقيقى للفنانين هو الحل الأمثل لذلك ـــ يكون قادرا على وضعهم فى الفئات الفنية اللائقة ، ومنحهم العائد المادى الذى يتناسب مع المتغيرات الاقتصادية واحتياجات ومتطلبات الفنان بالاضافة إلى اقرار الخروج المبكر للمعاش للاعب السيرك والراقص ..

( ٤ ) ان ندرة دور العرض تأتى فى مقدمة المشكلات التى تواجه القطاع ، والمعروف أن معظم فرق القطاع تقوم بتقديم عروضها على مسرح واحد بالتناوب هو مسرح البالون ، ويقدم السيرك عروضه بشكل دائم على مقره بالعجوزة ، بالاضافة لمسرح محمد عبد الوهاب الصيفى بالاسكندرية ، وفى مواجهة هذه المشكلة كان لابد من البدء فى التوسع فى اقامة دور العرض ..

وقد استطاع القطاع أن يتوصل إلى تخصيص ٥٠٠٠ متر مربع فى مصيف جمصة ، وتم وضع التصميمات واقامة المبنى . ويضم « السيرك ( ١٠٠٠ كرسى ) كما يضم مسرحا مكشوفا ( ٨٥٠ كرسى ) وقد تم العمل بالموقع فى يوليو ٩٢ ، وسيتم افتتاحه رسميا أول يوليو ٩٣ . كما استطاع القطاع تخصيص ٨٥٠٠ متر مربع فى مدينة ١٥ مايو أقيمت عليها التجهيزات الأولية ، وقدمنا خلال الموسم الشتوى عروضا للسيرك بنجاح كبير . وبالنسبة لسيرك العجوزة فقد تمت أول مرحلة لتطويره فى المدخل والواجهة والممرات والمجزر ... إلخ .. ويتطلب التطوير ضرورة استكمال المرحلة الثانية والثالثة من تطوير الملابس والأجهزة وباقى المبانى . أما تطوير ألعاب السيرك نفسه فقد وضعت خطة لا ستقبال خبراء من كوريا الديموقراطية والصين لتطوير الألعاب الموجودة واستحداث ألعاب أخرى وانشاء مدرسة للسيرك القومى ..

.. أما مسرح محمد عبد الوهاب بالاسكندرية ، وله موقف يتصف بالخصوصية التى تولدت من وجود منظمة الصحة العالمية بجواره ، فقد شكلت لجنة بقرار وزارى لدراسة الموضوع ، وقد انتهى الرأى إلى أن تقوم المنظمة ببناء المسرح على أحدث طراز وعلى كامل مساحة الأرض ، مقابل أن يكون للمنظمة حق استغلال الدور الثانى فقط .. ولن يتم ذلك فى هذا الموسم الصيفى ..

( ٥ ) ان خريطة الهيكل التنظيمى للبيت لم تراع الاحتياجات الفعلية ، بل تم تسكين القوى العاملة الموجودة على خريطة تم تفصيلها لتلبية حاجات أفراد بذواتهم بصرف النظر عن مصلحة العمل . وقد تم وضع هيكل تنظيمى جديد وسيعرض على مجلس الادارة قريبا تمهيدا لارساله للجهاز المركزى رفق بطاقات وصف حقيقية ..

( ٦ )ان الفرق الفنية التى كانت موجودة لم تكن قادرة على الوفاء باحتياجات القطاع وتحقيق فلسفته .. لذا فقد تم اعطاء فرقة أنغام الشباب استقلالا ماليا واداريا وفنيا بعد أن كانت جزءا من الفرقة الغنائية والاستعراضية ، كما تم استحداث ٣ فرق جديدة ليست ازدواجا أو تكرارا لفرق أخرى قائمة ، لأن نقطة انطلاق هذه الفرق ترتكز أساسا على فلسفة قطاع الفنون الشعبية الاستعراضية فضلا عن أن قاهرة ال ١٢ مليون نسمة فى حاجة ماسة إلى تعدد الفرق .. والفرق الثلاث هى :

* فرقة ( مسرح تحت ١٨ ) من أجل نمو نفسى واجتماعى لأطفال مصر وقدمت باكورة انتاجها بالفعل عرض ( شطورة ) والذى حقق نجاحا فاق كل التوقعات حيث كان يقدم صباح كل يوم على مسرح البالون .

* والفرقة الثانية هى :

فرقة ( مسرح الغد ) للعروض التجريبية بعيدا عن النقل والتقليد ومن خلال رسالة قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية .

* أما أحدث الفرق الثلاث فهى :

الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، ويقوم الأستاذ سليمان جميل بالاشراف عليها والمنتظر أن تقدم باكورة انتاجها قريبا .. وهكذا تضاعفت فرق القطاع من ٤ فرق إلى ثمانى فرق خلال عام واحد ..

(٧) أن كل ما سبقت الاشارة إليه من عمليات التطوير والانشاء كان حتما أن يواكبها بل ويسبقها تطوير الفرق نفسها وبهذا الصدد فقد تم ما يلى :

## أ ــ الفرقة القومية للفنون الشعبية :

تم الاتفاق على تقديم برنامج جديد تماما فى كل عناصره ويرجع الفضل فى ذلك إلى الأستاذ سامى يونس الذى يضطلع بعبء الاعداد والتجهيز من جميع النواحى ، وقد أسند التصميم لمصممين قدامى وجدد إلى جانب اختيار واعداد مدربين للفرقة ولمدرستها فضلا عن الحاق عناصر جديدة ، كما افتتح وزير الثقافة صالة جديدة لتدريبات الفرقة ، كل ذلك تمهيدا لتقديم برنامج جديد من ١٤ رقصة من التراث المصرى والعربى وذلك فى ١ / ٧ / ١٩٩٣ ..

## ب ــ فرقة رضا للفنون الشعبية :

كان أهم ما تم الوصول إليه حتى يتحقق التطوير المنشود للفرقة العريقة هو رفض سياسة التعامل مع الفرقة على أنها فرقة قطاع خاص ، فهى بكل المقاييس فرقة من فرق الدولة من الألف إلى الياء ، وبعد أجازة السيدة / فريدة فهمى لمدة عام وسفرها ، أصبح للفرقة مكتب فنى يمارس دوره ، ومجموعة من المصممين الجدد من أبنائها ، وتم ضم عناصر جديدة ( ٥٣ عضوا ) للفرقة وللمدرسة ، وسيخضع الجميع لمنهج تثقيفى وتدريبى تم وضعه بمعرفة الأستاذ الدكتور / صلاح الراوى وبمعاونة مدير عام الفرقة والمشرفين الفنيين . كما تم تدعيم الأوركسترا بـ ١٥ عضوا ، وبالتالى تم استكمال جميع العناصر اللازمة لتقديم برنامج جديد ..

** وقد تقدم قطاع الفنون الشعبية للسيد وزير الثقافة بدراسة لاقامة مهرجان القاهرة الدولى الأول للفنون الشعبية ، بحيث يكون عام ١٩٩٣ عربيا وعام ٩٤ أفريقيا وعام ٩٥ عالميا ..

(٨) بالنسبة للسيرك القومى فان مقره بالعجوزة كان يتم تأجيره بكل مشتملاته للقطاع الخاص ، رغم أنه كان يحقق قبل التأجير وبعده أضعاف ما يتم مقابل تأجيره طوال ثلاث سنوات . وكان القرار الحاسم هو العدول عن التأجير نهائيا ، وتم التعاقد بأسلوب الانتاج المشترك مع القطاع الخاص مبانى السيرك الثابتة وهو أسلوب يضمن للقطاع عائدا صافيا ، بالأضافة إلى تشغيل الطاقات إلى جانب الاحتكاك بالفنانين الأجانب ..

( ٩ ) كان لابد من اتخاذ اجراءات لتطوير مراحل تنفيذ العمل الفنى ، وفى هذا السبيل تم أنشاء ورشة مركزية للديكور وورشة مركزية للأزياء ..

( ١٠ ) تم اقرار مبدأ تسجيل وتصوير أعمال القطاع على شرائط فيديو كاسيت وتسويقها بمعرفة القطاع ، ومن المتوقع أن تدر عائدا لا بأس به فضلا عما يتيحه هذا النظام من انتشار العمل الفنى والمحافظة على الريبيرتوار وتوثيقه ..

( ١١ ) تم تأسيس استديو للتسجيلات الصوتية بالجهود الذاتية ، والقطاع مع الهندسة الاذاعية يقوم بتنفيذ اجراءات العزل الصوتى على أحدث المستويات الفنية وبالتالى سيتم تسجيل كافة أعمال القطاع بالاستديو التابع له ، بالاضافة إلى طبع شرائط كاسيت لكافة أعماله ..

( ١٢ ) تم انشاء ادارة للتسويق وتعمل وفقا للائحة حوافز مجزية لأول مرة ..

( ١٣ ) فى مواجهة ضآلة مكافآت الانتاج التى يتم صرفها فى المواسم الصيفية وفى ظل ارتفاع الأسعار وافق مجلس ادارة القطاع ووافق وزير الثقافة على رفع هذه الفئات بمبلغ ٥ ج لكل فئة ، كذلك رفع نسبة الحوافز فى التدريبات حتى ١٥٠ ٪ بدلا من ١٠٠ ٪ وفى العروض حتى ٣٠٠ ٪ بدلا من ٢٠٠ ٪ حتى تتوافق أجور الفنانين مع متطلبات المهنة والمتغيرات الاقتصادية ..

( ١٤ ) استكمال الهياكل التنظيمية للفرق الفنية وتدعيمها بالعمالة الفنية وهو ما يمثل فى نفس الوقت حلا لمشكلة الفنانين الذين ظلوا يتعاملون بنظام الأجر نظير عمل لأكثر من عشر سنوات حيث تم فى مارس ١٩٩٢ :

* تعيين ١٥٣ فنانا بمختلف المجموعات الفنية ( راقصين .. موسيقيين .. لاعبين .. ) ..

* تعيين ١٢٦ من الفنيين الاداريين فى مختلف المجموعات النوعية تدعيما للجهاز الفنى والادارى للبيت ..

* تمت ترقية ٥٢ فنانا بمختلف النوعيات و ٥٣ اداريا بمختلف التخصصات .

* وبالنسبة لعام ١٩٩٣ فقد تمت ترقية عدد ٥٧ فنانا و ٢٤ اداريا كما تم تعيين ١١ أداريا ..

( ١٥ ) بالنسبة لأسعار التذاكر فانها لم ترفع لضرورة الأخذ فى الاعتبار وبصفة جدية الغالبية العظمى من محدودى الدخل وحقهم فى الثقافة والترفيه مقابل تذكرة تكون فى متناول اليد علما بأن القطاع يتعامل مع فئات ٣ ج ، ٥ ج ، ١٠ ج ، بل انه استحدث فئتين جديدتين هما ١ ج ، ٢ ج ..

.. ويمكن اجمالى انجازات العام المالى ٩١ / ٩٢ مقارنا بالعام السابق له على الوجه التالى :

| السنة | عدد الحفلات | أجمالى الايرادات | صافى الايرادات | عدد الرواد |
|---|---|---|---|---|
| | | جنيه | جنيه | |
| نشاط ٩١ / ٩٢ | ٧٤٤ | ٧٦٤١٢٣ | ٥٥٤٧٩٦ | ٣٢٦٥٠٤ |
| نشاط ٩٠ / ٩١ | ٧٠٥ | ٨٠٦٩٦٧ | ٥٤٧٩٤٦ | ٢١٨٨٤٦ |
| التغير | + ٣٩ | ـــ ٤٢٨٤٤ | + ٦٨٥٠ | + ١٠٧٦٥٨ |
| النسبة المئوية | + ٥ر٥ | ـــ ٣ر٥ ٪ | + ١ر٢ ٪ | + ٤٩ ٪ |

.. ويمكن اجمالى انجازات التسعة شهور من ١ / ٧ / ٩٢ حتى ٣٠ / ٣ / ٩٣ مقارنا بنفس المدة فى العام الماضى على الوجه التالى :

| المدة | عدد الحفلات | اجمالى الايراد بالجنيه | صافى الايراد بالجنيه | |
|---|---|---|---|---|
| من ١ / ٧ / ١٩٩١ حتى ٢٩ / ٢ / ٩٢ | ٥١٧ | ٥٣٨٣٨٨ | ٣٨٤٨٠٩ | ٢٠٩٠٥٥ |
| من ١ / ٧ / ١٩٩٢ حتى ٢٨ / ٢ / ٩٣ | ٩٠٠ | ٦٤٥٨٤٧ | ٤٣٦٤٥٤ | ٣٦٦٧٥٨ |
| التغيير | + ٣٨٣ | + ١٠٧٤٥٩ | + ٥١٦٤٥ | + ١٥٧٧٥٣ |
| النسبة المئوية للتغيير | + ٧٤ ٪ | + ٢٠ ٪ | + ١٣ ٪ | + ٧٥ ٪ |

.. أما خطة النشاط الفنى خلال المرحلة المقبلة بما فيها الموسم الصيفى ٩٣ :

## ١ ـــ الفرقة القومية للفنون الشعبية :

* استمرار الاعداد والتجهيز للبرنامج الجديد ( برنامج كامل ١٤ رقصة ) .
* المشاركة فى المهرجانات القومية والعالمية فى خط موازى مع اعداد البرنامج الجديد .
* بدء عرض البرنامج الجديد فى ١ / ٧ / ٩٣ مع بداية الموسم الصيفى .

## ٢ ـــ فرقة أنغام الشباب :

تستعد لتقديم :

( ١ ) الكوميديا الغنائية الاستعراضية ( رصاصة فى الكلب لولو .. ) .
( ٢ ) العرض الاستعراضى ( أحلى وأحدث رقصات فى العالم ) ..

## ٣ ــ الفرقة الغنائية والاستعراضية :

تستعد لتقديم :
المسرحية الغنائية الاستعراضية : ( الزَّيَّالين )

## ٤ ــ فرقة رضا للفنون الشعبية :

* المشاركة فى المهرجانات القومية والعالمية ببرنامج مكثف من الريبيرتوار .

* تم استكمال تطوير الفرقة من خلال المدرسة ( باختيار الدارسين واعدادهم بمنهج علمى وفنى ) وكذلك اختيار أعضاء جدد للفرقة الأم وتطوير الأوركسترا .

* الاعداد والتجهيز لبرنامج جديد بعد أن تم الاستقرار على المصممين الجدد بموافقة المكتب الفنى للفرقة .

## ٥ ــ السيرك القومى :

( ١ ) استمرار عروض السيرك فى حفلات مسائية ودون توقف بالعجوزة .
( ٢ ) بداية الموسم الصيفى من ١ / ٧ / ١٩٩٣ .. بجمصة .
( ٣ ) برنامج مشترك مع سيرك أبطال العالم .. اسكندرية. ( السيرك الروسى ) .
( ٤ ) برنامج مشترك مع عالم السيرك ( السيرك البلغارى ) برأس البر .

## ٦ ــ فرقة ( مسرح الغد ) :

( ١ ) قدمت باكورة أعمالها العرض التجريبى ( ليش ياعليش ) على مسرح البالون لمدة ٣٠ ليلة عرض ، اعتباراً من الخميس ٧ / ٢ / ٩٣ ( وتم تصوير العرض تليفزيونيا ) ..
( ٢ ) يتم حاليا الاعداد للعرض التجريبى الثانى ( فاوست الجديد ) ..

## ٧ ــ فرقة ( مسرح تحت ١٨ ) :

( ١ ) قدمت باكورة أعمالها عرض ( شطورة ) على مسرح البالون فى حفلات صباحية ( الساعة ١١ صباحا ) لمدة ٦٥ ليلة عرض اعتباراً من الأحد ٣١ / ١ / ٩٣ ( وتم تصويرها تليفزيونيا خلال تلك المدة ) ..

( ٢ ) تعد حاليا أربعة عروض جديدة حتى بداية الموسم الصيفى ( فيروز شاه ـ عفوا يا أبى ـ السلام ـ قميص السعادة ) .

..................

## خطة النشاط خارج مصر :

فى اطار التبادل الثقافى تقوم كل من الفرقة القومية وفرقة رضا برحلات فنية خلال المدة من ابريل وحتى نهاية عام ١٩٩٣ إلى البلاد الموضحة وفقا للجدول الزمنى التالى :

**الفرقة القومية للفنون الشعبية :**

(١) تسافر إلى كوريا الديموقراطية ، فى حدود ١٢ فردا ، وذلك فى المدة من ٥ / ٤ إلى ٢٠ / ٤ / ١٩٩٣ ..

(٢) تسافر إلى الصين ، فى حدود ٣٤ فردا ، وذلك خلال المدة من ٢٥ / ٥ ـ ٦ / ٦ / ١٩٩٣ ..

(٣) تسافر إلى المكسيك ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك فى المدة من ٨ / ١٠ إلى ٢٣ / ١٠ / ١٩٩٣ ..

(٤) تسافر إلى كوريا الجنوبية ، فى حدود ٢٩ فردا ، وذلك فى المدة من ٢٣ / ١٠ إلى ٢ / ١١ / ١٩٩٣ .

**فرقة رضا للفنون الشعبية :**

(١) تسافر إلى قطر ، فى حدود ٦٩ فـردا ، فى المدة من ٤ / ٤ إلى ١١ / ٤ / ١٩٩٣ ..

(٢) تسافر إلى أذربيجان ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك فى النصف الأول من شهر مايو ١٩٩٣ ..

(٣) تسافر إلى بولندا ، فى حدود ١٥ فردا ، وذلك خلال شهـرى مايـو ويوليـو ١٩٩٣ ..

وبعد ..

رغم كل المعوقات المالية والادارية فاننا نأمل أن نحقق اليوم وغدا بمشيئة الله ـ الكثير من الانجازات الحقيقية بقطاع الفنون الشعبية والاستعراضية ..

... والله من وراء القصد ...



# ظواهر العامية في المثل الشعبى

« دراسة لغوية »

د. إبراهيم أحمد شعلان

**هذا البحث يتناول الكلمات العامية فى المثل الشعبى ، ويحاول القاء الضوء على الظواهر التى بانت عليها الكلمات الملحونة - بلغة القدماء - أو الكلمات المتطورة - بلغة المحدثين - تلك التى تظهر فى المثل الشعبى . وقد يرى أحدهم أن العامية فى المثل لا تعدو أسطورة منسوجة أما بقصد أو بغير قصد ، وقد يرى آخر أنه ليس هناك مشكلة لغوية تتعلق بوجود مثل هذه الكلمات ، وان وجب الاهتمام بدراسة الظواهر أو التغييرات الطارئة على اللغة بين الحين والآخر . وهدف البحث من هذا أن يعرض أشكال العامية فى المثل ويرصد الأصيل والدخيل من الألفاظ أو الظواهر فى الكلمة كما ارتضاها اللسان العامى .**

أما المادة التى كانت محور هذه الدراسة فهى ثلاث مجموعات من الأمثال الشعبية المصرية وهى :

١ - الأمثال العامية : لأحمد تيمور ويحتوى على ثلاثة آلاف ومائة وثمانية وثمانين مثلا ..
٢ - حدائق الأمثال العامية : لفايقه حسين راغب - ويحتوى على ألفين وأربعمائة وواحد وتسعين مثلا .
٣ - موسوعة الأمثال الشعبية المصرية / دار المعارف ١٩٩٢ .

وقد تم تسجيل كل الكلمات العامية فى هذه المجموعات ومنها تتكون مادة البحث .

- وهذه المجموعات السابقة تعبر عن اتجاهين أساسيين :

* - أحدهما : اتجاه مدنى أو شعبى قاهرى ويتمثل فى مجموعتى تيمور وفايقه حسين. ويبدو أنهما قد عدلا بعض الصياغات المثلية ويظهر ذلك بشكل خاص فى مجموعة تيمور .

* ـ والثانى : فهو اتجاه ريفى وتمثله مجموعة كاتب هذه الدراسة . وقد سجلت هذه المجموعة فى ريف الوجه البحرى بمصر ، ولا يظهر فيها التعديل الا فى القليل النادر ولضرورة الكتابة ، بمعنى أن كلمة «قبل» على سبيل المثال لا ينطقها العامة كما هى مرسومة على الورق ولكنهم يقلبون القاف ألفاً فتكون «أبل» بفتح الألف وسكون البـاء وليس فى الامكان رسمها على هذا النحو ، وهى على كل حال تغييرات قليلة لا تؤثر على حقيقة النص وأمانة التسجيل .

* * *

لقد حاول البحث أن يتعامل مع النصوص كما هى ، فليس هناك داع للغلو فى التفسير لتأصيل الكلمة العامية وذلك بالاقتصار على الرجوع إلى المعاجم والقواميس لالتماس التوافق والتشابه . ولكن عندما يتضح أن اللغويين القدامى قد اتفقوا مع المعجميين ورصـدوا هذه التغييرات اللغوية وصنفوها وأجازوها . فإن ذلك يدعو إلى الاطمئنان إلى صحة الأصل لوجود الكثير من القرائن .

وفضلا عن ذلك فإن المجتمع الشعبى ـ الذى يميل إلى الإنغلاق ـ يتحاشى الاحتكاك ويتهيب الغريب والجديد والدخيل ، ولذلك فإنه يستخدم الكلمات الموروثة المسموعة ، ولما كانت هذه الكلمات المسموعة قد جاءته أصلا عن طريق المثقفين وهم من رجال الدين والعلماء الذين لم ينفصلوا فى أى مرحلة من مراحل التاريخ عن الطبقات الشعبية ، فإننا نستطيع أن نقول ـ دون مبالغة ـ أن اللغة المسموعة مصدرها اللغة المكتوبة وأن اللسان العامى حاول أن يوفق بين الضوابط اللغوية الصارمة وإمكاناته الصوتية واللسانية وظروف معيشته ، وكان من نتيجة هذا التوفيق ذلك الاختلاف القليل ، وبمعنى آخر فإن اللسان العامى قد أعطى لنفسه الحرية المضبوطة ـ أن صح هذا التعبير ـ فى نطاق المحافظة والتقليد ، وقد يكون من المناسب أن نعرض فى السطور التالية بعض الاتجاهات فى قضية العامية والفصحى مما يخدم ـ بلا شك ـ صور العامية فى المثل الشعبى والأشكال التى بانت عليها الكلمات .

* * *

## «العامية والفصحى»

إن قضية العامية والفصحى ليست مشكلة حديثة ولكنها قديمة قدم التطور اللغوى ونعتقد أنها امتداد لقضية الأصيل والمولد والدخيل التى كانت محل دراسات منـذ بدايـة انتشار الإسلام خارج الجزيـرة العربيـة وما تـرتب عليه من احتكـاك ثقافى بـالحضارات الأجنبية ، وقد تواصلت الدراسات منذ هذا التاريخ على مستوى العالم العربى والإسلامى ، ولكن ما يهمنا ـ ونحن نتحدث عن العامية المصرية ـ أن نقف على بعض الآراء التى تمثل بعض الاتجاهات المتناقضة .

لقد كانت العامية محل نظر القدماء منذ مئات السنين . فقد ذكر الشيخ يوسف المغربى (ولد أواخر السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى) أن سبب تأليفه لكتاب « دفع الأصر عن كلام أهل مصر » هو دفع ما يوجه إلى العامية المصرية من نقد ، واثبات أن ما ينطق به أهل مصر صحيح عربيه أو قريب من الصواب»(١) . وهناك سبب مباشر أشار

إليه المؤلف وهو أن بعض المتشدقين سمع من بعض الأصحاب ألفاظا فصار يهزأ به مع أنها تحمل الصواب فأراد المغربى أن يدافع عن صديقه ممثلا لبنى وطنه وأن يقطع ألسنة المتشدقين الساخرين فرجع إلى أقرب المعجمات إليه وهو القاموس للفيروز آبادى وأخذ يعد ذلك الدفاع الذى حمل به راية الدعوة إلى الذود عن العامية المصرية لأنها عربية ولا يبعدها عن أصلها الا تحريف لا يذهب بعروبتها ولا يخرج بها إلى دائرة السوقية والابتذال»(٢) .

ويرى آخر أن ما طرأ على الألفاظ العامية من تحوير فى المعنى وتغيير فى شكل البناء يتفق مع قواعد اللغة العربية ومسائلها التى تحدث عنها النحاة فى مراجعهم وأثبتها فقهاء اللغة فى كتبهم وأماليهم .. وأن الاختلاف هو وهم نسجه الزمن بسبب قصور الإدراك وزاد فى أثره تقصير المشتغلين بأمر اللغة العربية ووقوفهم عند حد القول بعامية لفظ وفصاحة آخر لمجرد الكلام دون اعتماد على بحث لغوى سليم يجرونه فى معاجم اللغة أو قراءة فاحصة لتراثنا الأدبى تكون فيصلا لهذا(٣) .

ويقول لين : «لا يوجد فرق كبير بين اللهجة الدارجة والفصحى كما يفرض المستشرقون الأوربيون ، ويمكن وصف اللهجة الدارجة أنها تبسيط اللهجة القديمة بحذف حركات الكلام الأخيرة ، كما أنه لا يوجد فرق كبير بين اللهجات العربية فى البلدان المختلفة كما قد يتصور البعض ممن لم يخالط أهل هذه البلاد . وتتشابه هذه اللهجات أكثر مما تتشابه لهجات بعض مناطق انجلترا المختلفة(٤) . ويؤيد أحمد عيسى هذا الرأى ويحدد ابتعاد العامية عن الفصحى فى شيئين هما الإعراب وتركيب الحروف فيقول : أما الإعراب فهو الإبانة عن المعانى بتغيير أواخر الكلمة ، وأما تركيب الحروف فأكثر حروف اللغة وأن أصاب بعضها تغيير قد يكون عظيما لايزال يقرب من الأصل الفصيح ، وأن التغيير والتبديل الحاصلين فى هذه الحروف قد يسهل فى الكثير منها نسبتهما إلى خصائص اللغة وسننها فى اللهجات المختلفة»(٥) .

أما أصحاب الاتجاه الآخر فيرون أن العامية ابتعدت عن الفصحى ، فيرى أحدهم «أن اللهجات العامية أخذت تتشكل بعدة تأثيرات . تأثير اللغة القومية قبل دخول الإسلام ثم تأثير اللغة العربية الفصحى ثم تأثير اللغة التركية أو الفارسية على بعض المجتمعات والأقاليم العربية ، ومن هنا جاءت عامية العراق مخالفة لعامية مصر وكلاهما مخالفة لعامية المغرب العربى وهم مخالفون لعامية شبه الجزيرة العربية اليوم .. وقد استتبع ذلك خلافا جوهريا فى لغة الأدب الشعبى ومن ثم فى الأمثلة العامية التى عرفت فى عصر تطور اللهجة العامية فى كل إقليم من الأقاليم العربية»(٦) .

ويرى آخر «أن كثيرا من الألفاظ فى اللغة العامية المصرية وأسماء المدن القبطية وأيضا طرائق التعبير والمصطلحات وتركيب الجمل ، فالنفى والاستفهام فى العامية يجرى على أسلوب اللغة القبطية فيهما ، كما يطابق نطق بعض الحروف العربية نفسها نطقها فى القبطية وكذلك الحركات ، وما زالت العامية المصرية التى هى لغة الشعب لغة الحياة اليومية فيها الكثير من اللغة المصرية القديمة واللغة القبطية التى عاصرت دخول اللغة العربية والتى هى امتداد اللغة الهيروغليفية»(٧)

لا شك أن أصحاب الاتجاه الأخير يضعـون عازلا كبيـرا ـ دون دليل ـ بـين العاميـة والعربية كأنهما لغتان مختلفتان ، وترتب على ذلك ـ كما يقول أحدهما ـ أن هناك خـلافا جوهريا فى الأمثلة العامية التى عرفت فى عصر تطور اللهجة العامية .

وقـد يكون من المنـاسب أن نقول أن اللغـة ـ أى لغة ـ تحتـوى على مجمـوعتين من المفردات :

**احداها :** مجموعة المفردات القيمية بفتح الياء الأولى وتشديد الثانية وتشتمل على القيم الروحية التى تحكم العادات والأخلاق والسلوك وما يرتبط بذلك من مبادىء الـدين والفلسفة والاجتماع وغيرها . وهذه المجموعة لا يحدث فيها تغيير كبير ولذلك فإن مفرداتها بطيئة التطور طويلة المفعول ، وبناء على ذلك فإن عامية هذه المجموعة ـ وهى مظهر التغيير الذى يمكن أن نصادفه فى هذا البحث ـ لا يمكن أن تخرج عن نطاق الضوابط اللغوية التى رصدها العلماء منذ مئات السنين كما سنشير إلى ذلك عند استعراض مفردات العامية فى الأمثال الشعبية .

**والثانية :** مجموعة المفـردات الحرفيـة أو الاصطلاحيـة وهى التى تتعلق بالعلـوم العلمية التى تساعد على تيسير سبل الحياة وطرق المعاش وهذه المجموعة تخضع للتطور الحضارى وشروط الاحلال ووسائل الخلق والابتكار ـ وهذه المفردات سريعة التطور والظهور والاختفاء طبقا لسرعة الايقاع الحضارى . وبالتالى فإن المفردات التى تصاحب هذه العلوم يجب أن تكون ذات إيقاع سريع يتفق مع سرعة التطور ـ وهذه الظاهرة مضطردة فى كل لغات العالم المتحضر وغير المتحضر .

وعلى سبيل المثال فقد أورد الدكتور عبد الصبور شاهين ألف وثمانمائة وعشرة مصطلحا فى كتابه «دراسات لغوية»(٨) وبعد متابعة هذه المصطلحات تبين أن المفردات القيمية حوالى سبعة وثمانون مفردة . وبعملية حسابية نجد أن هذه المفردات تمثل حوالى ٤,٨ ٪ أو بنسبة ٤٨ فى الألف ، والباقى مصطلحات حرفية عملية ، وهى ـ كما هو واضح ـ نسبة ضئيلة جدا تدعم ما سبق الإشارة إليه من أن التغيير يمكن أن يحدث فى العلـوم العملية كـالكهربـاء والصناعات والسينما والمسرح والكيماويات والأدوات المنزلية ... الخ .

وهذه النتيجة التى تمت ملاحظتها ضرورية لأنها يمكن أن تلقى ضوءا عـلى ظواهـر العامية فى المثل الشعبى باعتبار أن المثل عبارة عن عملية أخلاقية وسلوكية يومية ليست لها علاقة بالعلوم المادية العملية .

# «ظواهر العامية فى المثل»

لاحظ القدماء أن الأمثال قد لا تخضع للضوابط اللغوية ، فقد رصد «أبو عبيد» فى المثل «أجناؤها أبناؤها» أى الذين جنوا على هذه الدار بالهدم هم الذين كانوا بنوها . قال : وأنا أظن أن أصل المثل : جناتها بناتها لا أبناؤها ، لأن فاعلا لا يجمع على أفعال الا أن يكون هذا من النوادر لأنه يجيىء فى الأمثال لا يجيىء فى غيرها . فالعرب تجرى الأمثال على ما جاء ـ

ولا تستعمل فيها الاعراب[٩] . ويقول الزجاجى «الأمثال قد تخرج عن القياس فتحكى كما سمعت ولا يطرد فيها القياس فتخرج عن طريقة الأمثال»[١٠] .

ولقد أكدت الدراسة الميدانية أن الأمثال الشعبية لم تبتعد بعاميتها عن الفصحى كما قد يتبادر إلى الذهن ، ويكفى أن نقول أنه من خلال آلاف الأمثال ـ محور هذه الدراسة ـ لم نعثر على مجموعة من الكلمات العامية ذات أثر واضح ، كما أنها مجموعة قليلة جداً ، وربما كانت أيضا محل شك كبير ، وأن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الأمثال بما فيها من مفردات عامية متناثرة هنا أو هناك لم تبتعد عن الفصحى ، الأمر الذى لا يدل على جمود الفصحى وتحجرها ، ولكن على حيوية هذه اللغة وثرائها واتساع مفرداتها ودقتها لكى تستوعب التطور وتعايشه . ويكفى فى هذا المجال أن نفتح قاموسا من إحدى اللغات إلى العربية لنجد الكثير من الكلمات العربية التى يمكن أن تؤدى معنى الكلمة الأجنبية وهى دقة كونتها خبرة أجيال .

ونحاول فى الصفحات التاليةأن نستعرض أبرز ألوان أو صور العامية فى الجملة المثلية ، على أن يؤخذ فى الاعتبار أن قضية الاعراب باعتبارها احدى مظاهر العامية أمر مفروغ منه ذلك أن قواعد الاعراب تكون مهملة عند الحديث ولا تكاد تظهر الا عند التسجيل ، وأن رجل الشارع ـ وحتى المثقف ـ لا يستطيع أن يحرك لسانه رفعا أو خفضا على أواخر الكلمات عند الحديث المرسل أو الحوار اليومى ومن ثم اعتمد القدماء قاعدة بسيطة فقالوا «سكن تسلم» .

**أولا : ترتيب الحروف :**

من الأمور التى يمكن ملاحظتها على لغة رجل الشارع تبديل أو اعادة ترتيب الحروف ، لأنه يتحدث بتلقائية ولا يستطيع أن يحفظ الضوابط اللغوية ، ولذلك فإنه يعيد ترتيب الحروف عن طريق اسقاط بعضها أو أضافة أخرى أو استبدالها ، وربما كان هذا التبديل أو الاحلال أو الانحراف الصوتى نتيجة خطأ فى السماع أو ميل إلى التقريب كما يرى أحد العلماء حيث يقول : «ومتى اتحد المخرج أو تقارب سهل انتقال الصوت إلى مجانسه أو مقاربه ولا سيما إذا دعت لذلك ضرورة»[١١] ومن مظاهر هذا الترتيب :

## ١ ـ التبديل :

وفيه تحتفظ الكلمة ببنيتها مع إبدال حرف بآخر قريب منه فى النطق ولكنه أكثر سهولة عند الاستعمال أو ما يمكن أن نسميه الترتيب التحويلى أو الانحرافى[١٢] ان صح التعبير ، ويظهر ذلك فى الأمثال التالية :

* الصاد تنحرف إلى «س» : المثل «اللى يدق يدق على سدره ، عاشر عاشر مسيرك تفارق»

* قد يحدث العكس فتنحرف السين إلى «ص» : المثل «ايد واحده **ماتصقفش**» .

* الضاد تنحرف إلى «د» : المثل « حبيبك **يمدغ** لك الزلط وعدوك يتمنى لك الغلط » ، « اللى ياكل على **درسه** ينفع نفسه» «**ديَّق** تسقف» ، «الوسع فى بتاع الناس **ديَّق**»

* الشين تنحرف إلى «س» : المثل : «عصفور فى اليد ولا عشره على السجر» ، «**السجره** اللى تضلل حرم الله قطعها» ،

* الكاف تنحرف إلى «ق» عند الكتابة وألف عند النطق .. المثل .. حرامى مايسرقش **مقشط** » .

* الميم تنحرف إلى نون : المثل «اللى ياكل قد الزبيبه لا به عيا ولا نصيبه» ..

* الجيم تنحرف إلى شين : المثل « زى الجزار كريهه اللى **تشتر** » . أما الحروف اللسانية الثلاثة وهى «الثاء» و «الظاء» ، و «الذال» فإن العامى يستثقلها ويصعب عليه إخراج اللسان فى حركتها فتنحرف «الثاء» إلى «تاء» و «الظاء» إلى «ضاد» أو «دال» ونجد ذلك فى الأمثال التالية :

* الثاء إلى تاء : المثل «ابن يومين ما يعيش **تلاته**» ، «أبو بالين كداب وأبو تلاته منافق» ، « ابرته **تمنها** فدان »(١٣) « أبرد من **التلج**»

* الظاء تنحرف إلى ضاد : المثل «**ضل** راجل ولا**ضل** حيط » «أنضف من الصينى بعد غسيله» .

* الذال تنحرف إلى دال : المثل «خد من التل يختل» «**خد** من الزرايب ولا**تاخدش** من **القرايب**» ، « خدوا فالكوا من عيالكوا»

أما حرف الهمزة فإنه يستبدل بغيره من الحروف فى أحواله الثلاث :

١ ـ **فى أول الكلمة** : قد يستبدل بحرف مناسب وهو الواو كما فى المثل «ان كانت البيضه لها **ودنين** يشيلوها اتنين»

٢ ـ **فى وسط الكلمة** : تسقط الهمزة ويحل محلها الحرف الذى تظهر عليه الهمزة سواء كان واو أو ياء أو ألفا فمن ذلك :

* **الواو** كما فى المثل : «اتبع البوم **يوديك** الخراب» ، زى ساعى اليهود ما **يودى** خبر ولا يجيب خبر» .

* الياء كما فى المثل : «ابن آدم يا أكحل الراس يا خايب الطبيعه الفم يضحك للفم والقلب فيه الخديعه» ، «ابن **السايغ** اشتهى على أبوه خاتم» ، «أبو ألف حسد **أبوميَّه** ، «إذا فسدت الأم فسدت العيله» .

* **الألف** كما فى المثل : جوزتها تتاخر راحت وجابت **راخر**»

٣ ـ **فى آخر الكلمة** : تتحول الهمزة إلى حرف آخر يتفق مع طبيعة اللسان وامكاناته كما فى المثل : «زى حمير التراسه **تتلكك** على قولة هس» ، «**الميَّه** تكدب الغطاس» ، «ابقى سقا وترش علىَّ الميَّه ؟!» .

ويعبر أحد العلماء عن هذا الوضع بمصطلح القلب المكانى ، ويقصد بالقلب المكانى تقديم بعض أحرف الكلمة على بعضها مع احتفاظ اللفظ بمعناه أو تغييره تغييرا طفيفا» ويرجع السبب فى ذلك إلى «الميل لتخفيف اللفظ أو للتفنن فيه ، ويحدث فى أكثر الحالات

اعتباطا» . مثال ذلك «بحلق» فهى مقلوب «حملق»[١٤] وهى موجودة فى المثل : «كلُ وبحلق عينيك آهى أكله واتحسبت عليك» ، وكلمة «بعزق» مقلوب «زعبق» وهى موجودة فى المثل : «الحمار لما يشبع يبعزق عليقه» .

وقد يعبر عنه بمصطلح الابدال . وهو «اقامة حرف مكان حرف آخر قد يقاربه مخرجا وربما لا يقاربه ، أو يكون بقلب الحرف نفسه لفظا آخر على معنى احالته اليه . وقد عد العلماء الابدال فى العربية الفصيحة سنة من سننها والابدال - غالبا - فى الحروف المتقاربة المخرج ، وهو مذهب حذاق الأقدمين من اللغويين كما هو مذهب كثير من الدارسين[١٥] .

ويضيف فى موضوع آخر قوله أن «معظم الحروف التى تطاوع الابدال هى الحروف المتقاربة فى المخارج سواء أكان ذلك فى الألفاظ العربية أو الألفاظ الأعجمية وأن بعض الحروف تستدعى ابدالا لمجاورتها الى أصوات متجانسة معها كما يحدث فى «مصيطر» و «مسيطر»[١٦] . ونصل من ذلك إلى أن «ألفاظ لغتنا اليومية قد سلكت فى ابدال حروفها نفس الطريق وأنها فرع للفصحى ومنها انحدرت[١٧] .

وبالاضافة إلى ذلك فإنه يمكن القول أن الذى يحكم الابدال واعادة ترتيب الحروف فى الكلمة هو التخفيف أوالتخفف مما يعوق اللسان عن الانطلاق وخاصة إذا كانت الحروف متجاورة ومتنافرة أو متجاورة ومتقاربة فينحرف اللسان إلى الحرف المقارب .

## * ثانيا : الادغام والدمج :

ليس المقصود بالادغام هو فناء أحد الصوتين المتجاورين فى الآخر كما جاء فى كتب القراءات[١٨] . فهذه القضية ترتبط بالعامية أو الأصوات على الاطلاق ؛ ولكننا نقصد دمج الكلمات فى بعضها وتكوين كلمة تحمل بصمات الكلمتين السابقتين ويظهر ذلك فى الكلمات الآتية واستعمالاتها فى الأمثال :

* بلاش : «بلا شىء» وهى كلمة منحوتة . وقد تبقى كما هى فيقال فى المثل : «من جه بلاش راح بلاش» ، وقد تدخل عليها أداة التعريف كما فى المثل : «البلاش كتر منه» وهى هنا بمعنى «الذى جاء بلا شىء»

* أتابيك او «اتاربك» : وأصلها «إذا بك» كما فى المثل «أتابيك ياضيف ما انتش صاحب محل» . ويرى أحد العلماء[١٩] أن كلمة «أتابيك» أصلها «أتارى» والأصل - كما يقول - أثارى «وأبدلت الثاء «تاء» ، ويستشهد بأنها فى القاموس بمعنى الأثر أو الخبر وآثار بمعنى أخبار وهذا مخالف لمعنى الكلمة الموجودة فى المثل ذلك أن هذا المثل عبارة عن جملة فى سياق حديث سابق بين متحاورين .

* «جاب» أصلها «جاء به «أو «أتى به» كما فى المثل : «جاب الديب من ديله» . ويقول أحد العلماء[٢٠] جاب : أى أتى بالشيىء وهى منحوتة من جاء به .

* «امبارح» أصلها «أمس البارحة» كما فى المثل «جاى امبارح يملك المطارح» . ويرى أحدهم[٢١] أن الأصل فيها البارحة وأبدلت لام التعريف ميما ، وهذا يتفق وقول النبى صلى

الله عليه وسلم : ليس من أمبر امصيام فى أمسفر» أى ليس من البر الصيام فى السفـر .. ومازال ابدال لام التعريف ميماً يستخدم إلى الآن فى منطقة جيزان التى تقع فى جنوب المملكة العربية السعودية .

* «ايه» أصلها «أى شيىء» أو «أى شيىء هذا» وفى المثل «أقول أيه وأعيد أيه» وهى هنا عبارة عن استفهام انكارى ، أو تدل على اليأس والتحسر ، وفى كتاب «معجم الألفاظ العامية» انها كلمة تقال عند مخالفة أو عند سماع قول لا يعجب على سبيل الزجر وتقل عند الرغبة فى الاستزادة من حديث(٢٢) .

* «هلبت» أصلها «لابد» أو «هل بد» وفى المثل «اللى أنت خايف منه هلبت عنه» .
* «منين» أصلها «من أين» وفى المثل« اللى ما يموت منين يفوت» .
* «آدى» أصلها «هذا هو» . وفى المثل «آدى الجمل وآدى الجمال» ويضاف إلى ضمير المتكلمين فيقال «آدحنا» أى «هذا هو نحن» وفى المثل «آدى احنـا زى الجاريـه الملبسه لا دهن طيب ولا آنسه كويسه» وفى المثل «آدينا بنقاسى مرها زى ما كلنا حلوها» وفى المثل «آدينى حيَّه لما اشوف اللى جيَّه» .

ويعزو الدكتور إبراهيم أنيس هذا الدمج الى خطأ الطفل فى تقسيم العبارة إلى أجزائها الصحيحة ، ويقول ان هذا يحدث عادة فى العبارات الكثيرة الشيوع ، وقد لوحظ هذا فى لهجات كثيرة من لهجات اللغات الأوربية ويمكن أن نعزو لهذا ـ كما يقول ـ الخلط فى تقسيم العبارة ما جاءتنا به لهجة كلامنا من أمثال الفعل «جاب» الذى لا شك فى أنه انحدر عن الاستعمال الصحيح «جاء بكذا» فخيل للطفل أن «الباء» جزء من الفعل «جاء» ولاسيما أنه كان ينطق به فى لهجة الكلام بغير همزة»(٢٣) .

وهذه القضية «الدمج والادغام» ترتبط بقضية أخرى مثلها بل وتتداخل معها ألا وهى قضية : الاختصار والاختزال وهى ما تشكل محور السطور التالية .

## ثالثا : الاختصار والاختزال :

ونعنى بذلك اسقاط الحرف والتخلص منه ، ويستخدم العوام الاختصار فى الكلمات ثلاثية الحرف والرباعية وحتى الكلمات ثنائية الحرف فإنها لا تسلم من الاختصار ويكتفى بحرف واحد . ومن ذلك :

١ ـ **حروف الجر** : والمعروف أن أغلب هذه الحروف تتكون من حرفين وعندما يسقط العامى حرفا منها يبقى حرف وحيد ليؤدى دور حرف الجر كاملا ولذلك فيمكن القول أن الحرف المفرد ذو شأن كبير من حيث أنه يمثل معنا قائما شريطة أن يكون هذا الحرف داخل جملة وأن يحل هذا الحرف محل حرف الجر ويكون الحرف الأول من حرف الجـر هو البديل الكامل .

ويستخدم العامى حروف الجر فى الأمثال بطريقتين فهو إما أن يبقى على حرف الجر كما هو ولا تختلف استعمالاته فى ذلك عن الفصحى ، واما أن يتخلص من الحرف الثانى ويكتفى بالحرف الأول ومن ذلك :

- **الابقاء على حرف الجر كما هو** ، كما فى المثل : «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» ، «إذا كان القمر معاك أيش على بالك من النجوم» .

- **اختصار حرف الجر** : وهو ما يعبر عنه بالادغام أى فناء أحد الصوتين فى الآخر كما فى المثل «قل م الندر واوفى» ، « أقرب م المعزه للرباط » ، «الفار وقع م السقف قال له القط اسم الله عليك قال سيبنى وخلى العفاريت تركبنى» «قال ياباايه احلى م العسل ؟ قال : الخل ان كان بلاش» ، «الضحك ع الشقاتير والقلب يسبغ مناديل» ، «الطول ع النخل والتخن ع الجميز» ، «زى الفجل متحزم ع اللماضه»(٢٤) ، «العربى اللى منسفه ع الباب» .

أما حرف الجر «إلى» فان العامى لا يستخدمه ؛ اذ يسقط الهمزة ويكتفى بحرف اللام فيقول فى المثل : «طلع من نقره لدحديره» ، «كان فى جره وخرج لبره»

٢ - **حرف الهمزة** : يستثقل اللسان العامى حرف الهمزة سواء فى أول الكلمة أو وسطها أو آخرها فيتخلص منها فى كثير من الأحيان ، وقد يستبدلها بغيرها من الحروف المناسبة . ويرى أحد العلماء أنه من الممكن أن نعزوا ميلنا إلى التسهيل فى الهمزة الى القبائل الحجازية(٢٥) .

- ففى أول الكلمة : تسقط الهمزة كما فى المثل : ابن الحرام لا بينام ولا بيخلى حد غيره ينام» ، «**حد يقدر** يقول للجندى غطى بتاعك» ، «أبوك البصل وأمك التوم **منين** تجيلك الريحه الطيبه يا مشوم» وأصلها من أين وأسقطت الهمزة فى أول «أين» .

- فى وسط الكلمة : كما فى المثل «احنا اتنين والتالت جانا **منين**» ، «افرحوا واتهنوا بقدومه **جاكم** بشومُه»

- فى آخر الكلمة : كما فى المثل : «**ابطى الوعد واسرع فى التتميم**» ، «**ابطى ولا تخطى**» ، «ان كان جارك بلا حُك به جسمك » ، «الباب المقفول يرد القضا المستعجل» ، «دا وجهك والا ضى القمر» .

واسقاط الهمزة ليس قاصرا على العامية الحديثة ولكنها كانت موجودة فى اللهجات العربية فى العصور الاسلامية ، ويقول أحد العلماء «ان من يرجع إلى اللهجات العربية فى العصور الاسلامية يرى أنها مالت إلى تخفيف الهمزة والفرار من نطقها محققة لما تحتاج فى تحقيقها من جهد عضلى .. » وقد مالت كل اللهجات السابقة الحديثة إلى التخلص من الهمزة فى النطق فليس غريبا أن يتخلص منها أيضا معظم الحجازيين وبعض التميميين(٢٦) .

٣ - **اسم الإشارة** : للسان العامى طريقتين فى اختصار اسم الاشارة «هذا» :

* الأولى : تختصر إلى كلمة «ده» فيقال فى المثل «شيل ده من ده يرتاح ده عن ده» وهذه شائعة فى ريف الوجه البحرى على وجه الخصوص .

**والثانية** : تختصر إلى كلمة «دا» فيقال فى المثل «اجرى ومد دا شيىء يهد» وهذه اللهجة شائعة فى منطقة القاهرة .

أما «هذه» للمؤنث فتختصر إلى «دى» كما فى المثل «دى عيشه وآخرتها الموت» .

وبخصوص «هذا هو» و «هذه هى» فتختصر إلى كلمة «آدى» كما فى المثل «آدى الله وآدى حكمته» أى «هذا هو الله وهذه هى حكمته» والمثل «قالوا الجمل طلع النخله قالوا : آدى الجمل وآدى النخله» أى «هذا هو الجمل وهذه هى النخله» .

٤ ـ اسم الموصول : استعاض العامة عن الأسماء الموصولة كلها بكلمة مختصرة وهى «اللى» وهذه الكلمة عبارة عن الجزء الأول من اسم الموصول وبذلك أسقطوا الجزء الثانى من الكلمة . وعلى ذلك فكلمة «اللى» تدل على المفرد والمؤنث والاثنين وجماعة الذكور والاناث والعاقل وغير العاقل . وفى «الحدائق» أن كلمة «اللى» قد أكثر استعمالها فى اللغة المصرية وكثرت كذلك الأمثال التى بدأت بها[٢٧] . وبمتابعة الأمثال التى بدءت بكلمة «اللى» نجد أنها تبلغ حوالى ٤٥,٦ ٪[٢٨] فى الحدائق ، وفى « الأمثال العامية » لأحمد تيمور يبلغ مجموع هذه الأمثال ٢٧٧ مثلا بنسبة ٨,٦ ، وفى مجموعة كاتب هذا البحث ٣٥٦ مثلا بنسبة ٩,٦» .

وعلى ذلك فتكون النسبة العامة هى = ٤٥,٦ + ٨,٦ + ٩,٦ = ٦٣,٨ أى بنسبة ٢١,٣ ٪ فى المجموعات الثلاث .

معنى ذلك أن الأمثال التى تبتدىء بكلمة «اللى» تبلغ أكثر من «خمس» كمية الأمثال محل دراسة هذا البحث ، وهى بلا شك نسبة كبيرة تدل على أن اسم الموصول هذا يستحوذ على شعبية كبيرة لدى العامة لا فى مصر وحدها ولكن ـ أيضا ـ فى كل أنحاء الوطن العربى . ويؤيد هذا ما يقوله أحد العلماء من أنه «نكاد تتفق على استعمال ـ اللى ـ بهذه الصفة معظم اللهجات العربية الحديثة ـ إن لم تكن كلها ـ فى جميع أنحاء الوطن العربى . فتسمعه فى السعودية وفى الكويت وغيرها من دول الخليج العربى وتسمعه فى مصر وما يليها من بلدان المغرب العربى ، فإذا ما كنت فى سبته على البحر الأبيض المتوسط وإذا ما كنت فى طنجة فى شمال المغرب أو كنت فى مراكش وغيرها من بلاد السوس تجد «اللى» كاسم موصول ، كما يضمنها أهل العراق والشام كلامهم.[٢٩] ويرجع المصدر السابق وجود هذا اللفظ فى الفصحى بناء على ما يلى :

* ـ اما أن تكون «اللى» أصلها «الذى» وما يتفرع عنه وقطعت الذال وما بعدها وبقيت «الـ» ترخيما .

* ثانيا : أن تكون «اللى» اصلها «الـ «ثم ضعفت وأميلت مع اشباع ، ونحاة العرب لا يختلفون فى اعتبار «الـ» اسم موصول .

* ـ ثالثا : روى بعض القراء أنه قد قرأ بتخفيف الهمزة من «اللاء» وقياسها أن تجعل بين بين .. ويضيف أن تخفيف الهمزة من اللاء ونطقها «اللا» بغير همزة ـ تسهيلا ـ أخف على اللسان من تحقيقها ، وقراءتها على هذا النحو من التخفيف ساعد اللهجات الحديثة على امالة اللام واشباعها فصارت «اللى» واستعملناها اسما موصولا يدل على المفرد والمثنى والجمع[٣٠] .

ويرى عالم آخر أن «كلمة «اللى» الشائعة فى كل البلاد العربية بدلا من كلمات متعددة يمكن بعد التأمل أن ننسبها الى أصل قديم كان شائعا فى بعض لهجات العرب القدماء وأنه

كان للعرب القدماء لغتان مستقلتان يصطنعون احداهما فى الأساليب الأدبية ويصطنعون الأخرى فى الحديث العادى(٣١) .

ويمكن أن نضيف أن قطع الذال والاكتفاء «بأل» مع مدها بالامالة ربما كان نتيجة استثقال خروج اللسان فى حرف الذال واتفاقا مع الميل إلى السهولة والتخلص مما قد يعوق الانطلاق فى التعبير باعتبار أن الاختصار لن يؤثر على المعنى .

وفى هذا المجال يمكن الاكتفاء بذكر بعض النماذج مثل :

«اللى ما يعرفك يجهلك» ، «اللى ما ينفعش طبله ينفع طار» ، «اللى يفوتك فوته وارتاح من قهره وان كنت عطشان ما تورد على نهره» ، «اللى ما يخاف من الله خاف منه» ، «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويطهره» ، «اللى تحبل على الفرن ، تولد فى الجرن» ، «اللى تحبه حيّه يطّوّق بيها» .

ولا يقتصر اسم الموصول «اللى» على بداية المثل رغم أنه يمثل ٤٠ ٪ من كمية الأمثال التى تبدأ بحرف الألف ، وأكثر من ««خمس» مجموع الأمثال محل البحث ؛ ولكنه قد يأتى فى وسط الكلام كما فى المثل «العيار اللى ما يصبش يدوش» ، «الصاحب اللى ما ينفع جته مدفع» .

وأخيرا فإن الاختصار قد يدخل الى الكلمات ثلاثية الحروف كما فى الأمثال : «الاقتصاد نص المعيشة» ، «نص الفطره خرُوب» ، «على قد زينه كيل له ، «القد قد الفوله والحِس حِس الغُوله» .

## رابعا : الاضافة أو الزيادة :

وكما أن اللسان العامى قد جرى على الاختصار والايجاز تمشيا مع التبسيط وخصوصا نظرية السهولة وهذا هو الغالب ؛ فإنه أيضا قد درج على الاضافة أو الزيادة ، وهذه أما أن تكون فى نهاية الكلمة بإضافة حرف الشين للدلالة على النفى كما فى المثل :

« أقْتى مِعْرِفْتِى راحتى ما اعرَفْش » ، « الابريق المليان ما يلُقّش » ، « أتعلم السحر ولا تِعملْ بوش » ، « العيار اللى ما يْصبش يدْوِش » .

وقد تأتى الشين بعد علامة الاستفهام كما فى المثل « ايش جاب طُز لسبحان الله ؟ » « ايش جاب ده لده ؟! » « ايش حايْشك عن الرقص قال قصر الكمام » ، وهى فى هذه الحالة أما أن تكون اختصار عن طريق الدمج بين كلمتين « فايش » أصلها « أى شىء »(٣٢) وقد يكون اضافة خاصة وأن العامى يستخدم حرف الشين الزائدة كثيرا . فى هذا المجال يقول أحد العلماء : «يغلب على المصرى زيادة حرف شين المقتطعة من شيىء فى آخر كل كلمة بعد النفى فيقولون « ما كتبتش » ونحو ذلك مما هو شبيه بشين الكشكشة عند العرب(٣٣). ويقول آخر ومن أهم خصائص اللهجة العربية المصرية من حيث التركيب إضافة الشين للدلالة على النفى . مثل «ما يرضاش» بدلا من ما يرضى(٣٤). ويقول صاحب تهذيب الالفاظ : «تستخدم الشين فى النفى والاستفهام فيقول أحد العامة «سافرتش» أى هل سافرت فيقول آخر ما سافرتش أى ما سافرت ولا يلحقون الشين بكاف المخاطبة الا على القاعدة المتقدمة أى فى النفى والاستفهام . فهناك فرق بين هذا التحريف الفاشى فى العامية وبين كشكشة ربيعة ومضر فإنهم يزيدون بعد كاف الخطاب للمؤانثة شينا فيقولون فى «رأيتك» رأيتكش ويقولون «بكش» «عليكش» فى بك وعليك(٣٥)

وقد تكون الزيادة فى بداية الكلمة ، ومن الظواهر الواضحة فى الجملة المثلية زيادة حرف الباء قبل فعل المضارع كما فى المثل : "أبو مبه بيحسد أبو حُولِيّه[٣٦] ، أعمى وبيرمح فى النخل ، اللى بتحبل فى مكة بيجيبوا خبرها المجاورين ، اللى بياكل كتير بيشخ كتير".

وقد يكون من المناسب الاشارة إلى أن العامية الجزائرية تتفق مع العامية المصرية فى إضافة الباء الزائدة قبل المضارع مما يدل على اتساع هذه الظاهرة .

ومع أن اللسان العامى ـ عادة ـ يتخلص من الهمزة سواء فى أول الكلام أو وسطه أو آخره وقد يستبدل بها ما يناسب ظروفه فى أحيان أخرى وغالبا يستبدل بها الحرف الذى تظهر عليه (الألف أو الواو أو الياء) الا أنه قد يضيفها إلى الكلمة فى بعض الظروف ربما لصعوبة النطق ببداية الكلمة بالنسبة لبعض الحروف كحرف الياء مثلا . فيقول المثل «**ايد على ايد تساعد**» ، « **الايد** البطالة نجسه» ، «اللى ما ايدى فى مقطفه ألف عفريت يلهفه » ، «**ايد على ايد** تودى بعيد» .

* **خامسا : أداة النفى** : يفضل العامى استعمال حرف النفى، « ما » فى الجملة المثلية ، وعندما تأتى أداة النفى «ما» بعد اسم الموصول «اللى» يضاف اليها فى كثير من الأحيان حرف الشين الزائدة كما فى المثل «اللى مش عاجبه الباب مفتوح» ، «اللى مش عاجبه يشرب من البحر» وبذلك تتخلص «ما» النافية من المد ويتحول الفعل بعدها مصدر كما فى المثل «اللى مش قادر على حاجه يسيبها» ، «اللى ما يشوف من الغربال يبقى أعمى» .

وكثيرا ما يأتى الفعل مضارعا بعد «ما» النافية كما فى المثل «اللى ما يعِدِّنى ما اعده ولو كان النبى جده» ، ومن خلال ١٨٠ مثلا فى كتاب «الحدائق»[٣٧] نجد أن «ما» النافية» بعد «اللى» يأتى بعدها ٤٣ مثلا فيها الفعل مضارعا ومنها ١٢ مثلا يأتى الفعل ماضيا ومن الأمثال التى يأتى فيها الفعل ماضيا : «اللى ما فلح البدرى جى المستأخر يجرى» ، «اللى ما داق اللحمه تعجبه الفشه»[٣٨] .

وفى بعض الأحيان يسقط العامى حرف النفى ، وهنا يعتمد النفى على التلوين الصوتى . كما فى المثل «شُفْتش الجمل ؟ قال ولا الجمَّال » .

وليس معنى استخدام حرف النفى «ما» بكثرة فى الأمثال أن حرف النفى «لا» ليس له مكان فى الجملة المثلية ولكنه قليل الاستعمال كما فى المثل «لا بحبك ولا بقدر على بُعدك» ، «لاقينى ولا تغدِّينى» .

ومما يلفت النظر فى استعمالات النفى فى الجملة المثلية أن الأمثال تستخدم تعبيرا يدل على الاستحالة أو قريب منها أو حتى المبالغة فى بعض الظروف . وهذه الأمثال تبدأ بكلمة «عمر» بضم العين وسكون الميم فيقول المثل «عمر ابن شهر ما يبقى ابن شهرين» ، «عمر الحسود ما يسود» ، «عمر الدم ما يبقى ميّه» ، «عمر الرايب ما يرجعش حليب» ، «عمر شجرة التين ما تطرح زبيب» ، «عمر الغاب ما يصح منه او تاد » وكلمة «عمر» هنا بمعنى أن هذا الأمر لن يحدث ولا يمكن تصوره .

وقد تأتى «ما» فى بعض الأمثال للاثبات أو زائدة وربما كانت توطئة أو هى وما بعدها تحل محل فعل الأمر فيقول أحدهم «ما تيجى» أى «إئت» ، «ما تكتب» أى «أكتب» ،

«ما تشرب» أى «اشرب» ونرى ذلك أيضا فى المثل «يا ويل اللى ما تسقف له يجى لك راقص»

* سادسا : المبنى للمجهول : يتحاشى العوام استخدام صيغة المبنى للمجهول ذلك أنها تبدأ بالضم وهذه تمثل صعوبة على اللسان لذلك نجد أنه استبدلها بصيغة المطاوعة وذلك بكسر الحرف الأول مع إضافة حرف مناسب بعده وغالبا ما يكون ساكنا ، أو تحويل الفعل الى مصدره .

وبعد أن تم مسح المجموعات الثلاث(٣٩) ـ محور هذا البحث ـ تبين أن مجموع الأمثال التى تحتمل صيغة المبنى للمجهول تبلغ ٣٦ مثلا وهى نسبة ضعيفة جدا ومع ذلك فقد حولها اللسان العامى الى الصيغة المناسبة لكى تتفق مع امكاناته بمعنى أن الكلمة العربية التى لا تأتى الا على صيغة المبنى للمجهول تحولت إلى الصياغة الجديدة التى ارتضاها الذوق العامى ، ومن ذلك الأمثال الآتية :

المثل الشعبى : اللى ينشرى ما ينشهى . **الصيغة العربية** : الذى يُشْتَرى ما يُشْتَهى .

ـ المثل : بيع واشترى ولا تنكرى ،، والصيغة العربية : بيع واشترى ولا تُكْرَى
ـ المثل : الأصيل يتعاتب أما الندل ما يتعاتبش
وصيغتها العربية : الأصيل يُعَاتَب أما الندل ما يُعَاتَب .
ـ المثل : جنه من غير ناس ما تنداس .
وصيغتها العربية : جنة من غير ناس ما تُدَاس .
ـ المثل : المرسال لا ينضرب ولا ينهان .
ـ الصيغة : المرسال لا يُضْرَب ولا يُهَان
ـ المثل : من بص لحاله انشغل باله .
ـ الصيغة : من بص لحاله شُغِل باله .
ـ المثل : مش كل الطير اللى يتاكل لحمه .
ـ الصيغة : مش كل الطير الذى يُؤْكَل لحمه .
ـ المثل : ديل الكلب عمره ما ينعدل .
ـ الصيغة : ديل الكلب عمره ما يُعْدل .

ـ المثل : تكون فى ايدك تقسم لغيرك . وهذا المثل هو الوحيد الذى ذكره تيمور(٤٠) بصيغة المبنى للمجهول وهو خطأ ولكنه عند العوام ينطق بغير صيغة المبنى للمجهول فيقولون : تكون فى ايدك وتقسم لغيرك بكسر التاء فى «تقسم» وليس بضمها .

ـ المثل : زى ولاد الكُتَّاب ينسرعوا من أول كف .
ـ الصيغة : زى ولاد الكتاب يُسْرَعوا من أول كف ... الخ .

* سابعا : أداة التشبيه : يستخدم العامى أداة التشبيه «زى» بمعنى «مثل» فى الجمل المثلية كثيرا ، وهى تأتى غالبا فى بداية الجملة المثلية ، ويعنى ذلك أن المشبه غير موجود مما يعطى حرية الحركة لضارب المثل فى أن يختار المشبه كما يريد ، وفى هذه الحالة

لا تكتفى الجملة المثلية بالمشبه به ولكنها تضيف عرضا لصور التشبيه وهى صور ثابتة لأنها تكوّن جسم الجملة المثلية واتفق الحس الشعبى على ثبوتها .

وإذا حاولنا أن نستقرىء الاحصاء(٤١) فإننا نجد ما يأتى :

* **فى تيمور :** جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٢١٧ مثلا مقسمة الى قسمين :
* **الأول :** ١٩٧ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
* **الثانى :** ٢٠ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .
* **فى مجموعة كاتب هذا البحث :** جاءت أداة التشبيه «زى» فى ٨٦ مثلا ، مقسمة إلى قسمين :
* **الأول :** ٥١ مثلا بدأت بكلمة «زى» .
* **الثانى :** ٣٥ مثلا جاءت كلمة «زى» فى داخل الجملة .

ومما لاشك فيه أن بداية المثل بحرف «زى» فضلا عن المميزات السابقة فإنه يعطى مرونة واختصارا فى الاستعمال ويفتح الطريق لاستعمال الجملة المثلية فى أكثر من مناسبة ولأكثر من مشبه مذكرا ومؤنث عاقل وغير عاقل .

وكلمة «زى» تستعمل بمعنى شبه أو مثل . ويقول أحد العلماء انها لفظة فصحى تأتى أحيانا بالسين وأحيانا بالزاى والمعنى واحد ففى القاموس نقول «لاسى لمن فعل ذلك» أى لا شبيه ، ولبيست المرأة : بسى : أى مشابه وسِى كزى : مستو متشابه(٤٢) .

وهذه بعض استعمالات كلمة «زى» عند تيمور :

* **بداية المثل :** ـــ **زى النمل يشيل أكبر منه .**

ـــ **زى النحل ما يطلّعوش الا الدخان .**

ـــ **زى نهار الشتا مالوش أمان .**

ـــ **زى الورد كله منافع .**

* **فى وسط المثل :** ـــ دخول الحمام موش زى طلوعه .

ـــ الدنيا زى الغازيه ترقص لكل واحد شويه .

ـــ الزرع زى الاجاويد يشيل بعضه .

ـــ الفلوس زى العصافير تروح وتيجى .

ـــ الراجل زى الجزار ما يحبش الا السمينه .

وهذه بعض استعمالات «زى» فى «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» :

* **بداية المثل :** ـــ زى الوز حنّيّه بلا بِز .

ـــ زى حجر الطاحونه يِكركع وما فيش دقيق .

ـــ زى السمن على العسل .

ـــ زى الشيطان سرُّه فى بطنه

ـــ زى عفريت القيَّاله ما ينهدِّش .

* **فى وسط المثل :** ـــ كلام زى الرصاص فى جِته زى النحاس .

ـــ المره زى الأرض .

ـــ النسب زى اللبن أقل شيىء بيغبره .

ـــ الولاده زى الحرامى .
ـــ يا دارك زى جارك يا تِقلع باب دارك .
ـــ البيع والشرا زى سكرة الموت .

* * *

ومما لاشك فيه أن الظواهر السابقة التى اعترت الكلمة حتى أصبحت شعبية الاستعمال يمكن ارجاعها إلى قضية كبرى قد تحكم توجيهها ، أو يمكن أن ترتبط بخيط واحد يمسك أطرافها ، أو أن هذه الظواهر تركز على قاعدة تمثل حجر الزاوية وهذه القاعدة يمكن أن نطلق عليها **السهولة والتيسير** ولا تعنى السهولة استبدال كلمات صعبة بغيرها من الكلمات السهلة ، كما لا تعنى السهولة هنا هى الحرية المطلقة فى التغيير والتبديل لأن القضية ترتبط بأطراف ثلاثة المرسل والمستقبل وما بينهما من مادة لغوية ، ولكن السهولة هنا تعنى ـ فى رأينا ـ التبسيط والتخفيف الصوتى .

ومن المعروف أن العوام يكرهون التضعيف أى الشدة على الحرف ولذلك فإنهم يلجأون فى كثير من الأحيان إلى تخفيفها عند الضرورة . أما فى غالب الأحوال فإنهم يتحاشون التضعيف أصلا ، ويكفى فى هذا المجال أن نعيد قراءة الأمثال التى دخلت فيها الكلمات العامية المضعفة فنجد أنها لا تزيد على ١٧ كلمة (سبعة عشر كلمة) فى آلاف الأمثال محل هذه الدراسة .. وفضلا عن ذلك فهو يلمس أيسر السبل لتوصيل فكرته للغير فنراه يدغم الأصوات ويسقط منها ما يمكن التخلص منه دون ضرر أو اخلال ..

ويرى أحد العلماء «أن هذا التطور ـ تغيير الكلمات ـ هو أحد نتائج السهولة التى نادى بها كثير من المحدثين والتى تشير إلى أن الانسان فى نطقه يميل إلى تلمس الأصوات السهلة «ويضيف» أن القدماء قد اعترفوا بكراهية التضعيف ولعلهم يريدون بهذا أنه يحتاج إلى مجهود عضلى»(٤٣) .

وبالإضافة إلى ذلك فالشعبى يلجأ إلى التماس المرونة والتطويع والتوفيق بين كافه المتطلبات اللسانية والفكرية وضوابط اللغة الأم لكى يستطيع أن يوجد نوعا من الانسجام بين الأصوات تتفق مع الذوق أو الحس الشعبى .

ويفسر أحد العلماء التغييرات الصوتية والقلب المكانى وغيرها من الظواهر اللسانية بأنه ربما كان نتيجة خطأ فى السماع أو نتيجة اختيار متعمد(٤٤) .

وقد يضيف الباحث الى ذلك أن هذا الخطأ ربما كان خطأ المتكلم نفسه ، ذلك أن العامية لغة صوتية وهى مسموعة أكثر منها مكتوبة ، بل أن هذه الأمثال ـ برغم قدمها ـ لم تسجل على الورق الا فى السنوات الأخيرة ، ومن ثم كان من الطبيعى أن يصل الاهتمام بالتحديد الصوتى للمفردات ، وهكذا يمكن أن تتداخل المفردات دون أن يضيع المعنى ، لأن المتكلم يعى تماما أن هناك عناصر أخرى تعمل على توضيح المعنى كالاشارات وتعبيرات الوجه وطبيعة المكان ومستوى الحوار بين المتكلم والمستمع والهدف الأساسى من الحوار ، كل هذه العوامل وغيرها يلعب دورا هاما فى توضيح المعنى ، وعلى ذلك فإن الاقلال من تحديد المفردات والدمج أو التضمين أو الإشارة أو التخلص من المط وخشونة التعبير وتنافر الحروف كلها تتكامل فى ايصال المعنى للطرف الآخر . وهذه الظواهر ـ فيما نعتقد ـ ليست قاصرة على العربية ولكنها

ربما تشمل اللغات الأخرى .

وقد يرى الباحث أن هذه الظواهر من نتائج الحرية الكبيرة التى يمتلكها الشعبى نزولا إلى السهولة وجريا وراء خفة الاستعمال ورشاقة التعبير ولذة واستلطاف التركيب الجديد وهو استلطاف جماعى والا لما كتب له الذيوع والانتشار .

وقد يرى الباحث ضمن تلك الأسباب أيضا طبيعة الارتجال الذى يصاحب اللغة المنطوقة .

* * *

## «كلمات عامية عربية»

ان الكلمات العامية التى اعتمد عليها هذا البحث هى كل، ما أمكن حصره فى المجموعات الثلاث[٤٥] . وان استعراض الكلمات العامية التى تم احصاؤها فى هذه المجموعات قد أثبت أن حوالى ٩٠ ٪ من هذه الكلمات قد كشفت القواميس والمراجع عن وجهها العربى ـ كما سنشير فيما بعد ـ وانها ليست روافد أو بقايا لغات أخرى[٤٦] كما ادعى البعض ، وان هذه الكلمات عربية الأصل وعندما نزلت إلى المستوى الشعبى ابتعد عنها المثقف واستهجنها منذ القرن التاسع عشر أو أنها كلمات مولدة[٤٧] . وقد ساعد على ذلك عدة عوامل منها :

١ ـ تدخل الذوق الشعبى فى اعادة صياغة الكلمة وتشكيلها .
٢ ـ عامل الزمن وأثره على بنية الكلمة وتغيرها حسب ظروف المجتمع وتطور حركته .
٣ ـ عامل المكان واختلافه من بيئة زراعية الى صحراوية إلى بحرية إلى صناعية .. الخ .
٤ ـ الاستعلاء الطبقى وما تبعه من استعلاء ثقافى واستهجان بعض الكلمات الفصحى التى سارت بين الفئات الشعبية .
٥ ـ التطور الطبيعى الناتج عن حيوية اللغة وقدرتها على الاستيعاب مع المحافظة على البنية الأساسية للكلمة .

والكلمات ذات الأصل العربى تتمثل فيما يأتى :

### * حرف الألف :

١ ـ **ادّى** : المثل « أبو العينين قال لبنته كل زبون إِدِّى له شكله » وفى الوسيط[٤٨] : ادى الشىء : قام وأدى الدين : قضاه . وأدى اليه الشيىء ، أوصله اليه .
٢ ـ **أح** : المثل « اللى يلعب الدَّح ما يقولش أَحْ » يقولون عند التوجع «أح» ، وهى كلمة عربية تقال عند الألم[٤٩] وهى بفتح الألف وضمها والحاء المهملة يدل على وجع بالصدر يقال : أح الرجل اذا سعل »[٥٠] .

٣ ـ **ادقلج** : المثل « زى البيض بيتدقْلِج على بعضه » والمثل « خرطه الخراط وادَّقلج مات » . أصلها يتدألج » وادغمت التاء فى الدال : أى يمشى مبطئا مع تمايل . والأصل فى الكل « دعلج » وأبدلت العين همزة[٥١] . وفى كتاب « فى اللهجات العربية » أن « دحرج » تطورت فى اللهجات القديمة الى « دعلج » بأن جهر « بالحاء » فأصبحت

« عينا » وبأن قلبت « الراء » « لاما » وهكذا رويت لنا الكلمتان فى المعاجم العربية على أنهما صحيحتان ثم تطورت الأخيرة منهما فى لهجة كلامنا الى « دألج »(٥٢) .

٤ ــ **إتلم** . فى المثل : « إتلمّت الحبايب ما بقاش حد غايب » ، « اتلم المتعوس على خايب الرجا » وهى بمعنى اجتمع والأصل فيها « التم » وحدث قلب مكانى . وفى القاموس : « التم » : « اجتمع »(٥٣) .

٥ ــ **أتاوى** : المثل : « اللى افرقه وانا مِشْتِهيه أقعد جنب الْحيط واتاويه » من « توارى » أى استتر وربما كان الأصل « أثاوى » وابدلت الثاء تاء(٥٤) .

* **حرف الباء** :

١ ــ **بِدَّك** : المثل « ان كان بِدَّك تِهريه اسكت وخَلِّيه » « والمثل « اللى بِدَّك ترهنه بيعه » وكلمة « بد » بمعنى الرغبة و« الأصل فيها « البده » بضم الباء وفى القاموس : البده بالضم : الغاية(٥٥) وفى اللسان البده : أول الشيىء أو ما يفجأ منه(٥٦) .

٢ ــ **برَّه** : المثل « كان فى جَرَّه وخرج لبرَّه » والمثل «من بره طق طق ومن جوه فاش وبق» وقد ذكرها الزبيدى فقال عنها : يقولون جئت من برا قال محمد والصواب « جئت » من بر « وذهبت » برا و« البر » خلاف « الكن » وهو أيضا ضد البحر والبرية منسوبة إلى البر وجمعها برارى(٥٧) . وقال الازهرى هو من كلام المولدين(٥٨) .

٣ ــ **بَطْحَه** : المثل : « اللى على راسه بَطْحه يحسس عليها » وهى بمعنى أنه « اذا ألقى انسان على وجهه ويراد منه الضرب والغيبوبة »(٥٩) . ويقال بطح فلانا : ألقاه على وجهه(٦٠) وأما فى العامية فيقال بطح فلان فلانا : ضربه بحجر أو عصا .فأصاب جبهته أو رأسه فشقه وأدماه(٦١) .

٤ ــ **باس** : المثل : احترت يا بخره أبوسك منين » والمثل : « بوس راس مراتك فى الفرشه ولا تبوسهاش فى الجلسه » والبوس تقبيل : فارسى معرب(٦٢) وهى مولدة عامية تكلسوا بها وصرفوها(٦٣) .

٥ ــ **بسّ** : المثل : « كل ما أقول يارب توبه يقول الشيطان بس النوبه » وهى بمعنى حسب فى استدراك الزبيدى ذكرها فى العين(٦٤) وفى القاموس البس : لت السويق أو الدقيق بالسم(٦٥) وفى الوسيط : بمعنى حسب وهى فارسية(٦٦) وفى قول آخر بمعنى « كفاية » وهى تركية(٦٧).

٦ ــ **برطيل** : المثل : « البرطيل شيخ كبير » بكسر الباء بمعنى الرشوة وهو فى اللغة حجر مستطيل . وقيل أصله أن رجلا وعد آخر بحجر اذا قضى حاجته فلما قضاها أتاه بحجر ثم قيل لكل رشوة(٦٨) . ويقال طست مياه أو خزان وهى فارسية(٦٩).

٧ ــ **بدرى** : « البَدْرِيَّه تعلم أمها الرَّعِيَّه » « أهل مصر تستعمله لأول كل شيء فى الوقت والفاكهة ، وقال الفراء فى أول انتاج البدرية ثم الربعية ثم الدفئية(٧٠) وفى القاموس : البدرى من الغيث : ما كان قبل الشتاء والبدرى السمين(٧١) .

٨ ــ **برجس** : المثل : « أعمى وبيبرجس فى النخل » البـرجس نجم وقيل هـو المشترى و« البرجاس » غرض فى الهواء وأظنه مولدا(٧٢) .

٩ ــ **بشـرقه** : المثـل : « ان حضر العيش يبقى المش بَشْـرقـه(٧٣) وهـو مـأخـوذ من شبارق(٧٤) وفى القاموس شبرقه : قطعه ومزقه ، وفى اللسان شبرقت اللحم : قطعته وفرقته(٧٥) .

١٠ ــ **بال** : المثل : « صاحب بالين كداب وصاحب تلاته منافق » بمعنى الحال أو الشأن ويقال فلان رضى البال(٧٦).

١١ ــ **بُق** : المثل : « ارميه البحر يطلع وفى بُقّه سمكه » يقال بق الرجل بقا : أكثر القول فى صواب أو خطأ ، بق الكلام : لفظه وبق الخبر : أذاعه(٧٧).

١٢ ــ **بص** : المثل : « اللى يبص لفوق رقبته توجعه » وفى القاموس بص : برق ولمع(٧٨).

١٣ ــ **بربور** : « أم بربور ما بتبور » فى القاموس بمعنى طعام هلامى(٧٩).

١٤ ــ **بهدله** : المثل : « الفقرحشمه والعز بهدله » . فى القاموس البهدلة الخفة والاسراع فى المشى(٨٠) .

١٥ ــ **بَعْبَعْ** : المثل : « اللى يعمل جمل ما يبعْبَعْش من العمل » « بعبع » أى صرخ بعجزه وانهزامه وهى مقلوب « عبعب » وفى القاموس : عبعب : انهزمّ(٨١) ، وهى مفتوحة الباء وسكون العين فى الاثنين.

١٦ ــ **بَعْزَقْ** : المثل : « لما يشبع الحمار يبعزق عليقه » وهى بمعنى نثره ففرقه ، وهى مقلوب زعبق الشيىء : فرقه وبدده كبعزقه(٨٢).

١٧ ــ **بطط** : المثل : « اللى نِحرته فى سنه نبططه فى يوم ؟ ! » والمثل : « اللى يحرته التور يبططه الجمل » وفى الوسيط بطط العجين بسطه ومده وهى محدثة(٨٣).

١٨ ــ **بزبوز** : المثل : « ابريق انكسر وآدى بزبوزه » ، والبزبوز : رعاع الناس ، وفى القاموس البزباز الكلام الخفيف الحركة والقول فيها بزبز وأشبعت ضمة الباء الثانية والبزبز : قصبة من حديد على فم الكير(٨٤).

## * حرف التاء

١ ــ **تلمض** : **المثل** : « اللى واخد على أكلك يتلمَّض لك » يقال تلمض فلان : أخرج لسانه فمسح شفتيه من طعام وتلمظت الحية : أخرجت لسانها(٨٥).

٢ ــ **تكعبل** : المثل : « زى الخنفس يتكعبل فى المشاق »(٨٦) الأصل فيها قعبل وأبدلت القاف كافا ، وفى القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى(٨٧).

٣ ــ **تبغدد** : المثل : « زى العوالم تتبغدد فى بيت الزبون » وفى القاموس : تبغدد : تشبه بأهل بغداد وتبغدد فلان على عمله : بطر واستخف به(٨٨).

٤ ــ **أتاويه** : المثل : « اللى أفرقه وانا مشتهيه اقعد جنب الحيط واتاويه » وفى القاموس : تاه يتوه وتوه : هلك ، والتوه الذهاب(٨٩).

* **حرف الجيم والحاء والخاء :**

١ ــ **جخ** : المثل : « قاعد على نخ وعمال بيجُخ » : بمعنى التهويل والادعاء ، وفى القاموس جخ بمعنى بخ : عظم الأمر وفخم(٩٠) ولا يبعد أن تكون « جخ » محرفة عن جخف(٩١).

٢ ــ **جوه** : المثل : « ألف عدو برَّه البيت ولا عدو جُوَّاه » جو كل شيىء : بطنه وداخله(٩٢) ويقولون فلان جوا أى ليس خارجا قال المجدى : الجو : داخل البيت(٩٣).

٣ ــ **جعيص** : المثل « اذا كان طباخك جعيص ياما تشبع من المرق » وأصلها : « الجعيس » وهو الغليظ الضخم(٩٤) والعامة ضخمت « السين » فتحولت الى « صاد » .

٤ ــ **حزق** : المثل : « البقرة بتولد والطور بيحزق ليه ؟ قال آهو تحميل جمايل » ويقال ثياب محزقة : ضيقة ، والأصل فيها حزك وأبدلت الكاف همزة ، ففى القاموس حزكه يحزكِه عصبه وضغطه وبالحبل شده واحتزك بالثوب : احتزم(٩٥).

٥ ــ **حط** : المثل « جوزوا الشحَّاته تتغنى حطت لقمه فى الطاقه وقالت :حسنه يا ستى » يقال حط الشيىء وضعه وأنزله أو ألقاه(٩٦) وفى القاموس : الحط : الوضع . وحط الشيىء : أنزله وألقاه وحط السعر : أرخصه(٩٧).

٦ ــ **حته** : المثل : « واحد شاف صُرْم(٩٨) صاحبه مدلدل قال له : هات حته لقطتى » . فى القاموس حَتَّه : فركهُ وقشره والحتة بفتح الحاء : القطعة(٩٩). ويقولون : ضربته حته معناه : اكتفيت فله معنى فى كتب اللغة والحت : ما لا يلتزق من التمر(١٠٠).

**٧ ــ حلياط : المثل : « يا حلياط السكه بلاط» فى الوسيط حلط : غضب ، وحلط : لح فى الحلف ، وحلط فى الأمر : أسرع(١٠١) .**

٨ ــ **حنك** : المثل : « الطايبه لحَنَكَكْ والنيه لصاحبها » ويقال حنكته التجارب أى أحكمته(١٠٢) ، وفى القاموس : الحنك محركة : باطن أعلى الفم من داخل أو الأسفل من طرف مقدم اللَّحْيين .. ج أحناك(١٠٣) .

٩ ــ **حفان** : المثل : « اللى ياخده الطحان حِفَان بِحُفَان يقدمه حصان بحصان » والحفنه : ملء الكف . وفى القاموس : الحفن : أخذك الشيىء بُراحتيك والأصابع مضمومة(١٠٤) .

١٠ ــ **خبط** : المثل « خَبْطتين فى الراس توجع » خبطه بالعَصا : ضربه(١٠٥) ..

١١ ــ خش : المثل : « خش بشى تنتشى » ، « اكنس بيتك ورشه ما تعرف مين يخشه » . هى عربية صحيحة . وقال فى القاموس خششت فيه : دخلت(١٠٦) .

١٢ ــ **خربش** : المثل « كلم القطه تِخَرْبشَك » يقال خربشنى بأظفاره أى آذنى(١٠٧) والأصل فيها خمش ثم أبدلت الميم المضعفة وأبدلت الأولى راء فصارت خربش وفق قاعدة المخالفة . وفى القاموس : خمشَ وجهه قطع قطعا فيه(١٠٨) .

* **حرف الدال :**

١ ـــ **دبكه** : المثل « زى الشعير دَبَكّه وقلة بركه » ربما كان أصلها دربكه(١٠٩) وهى الطبلة وأسقطت الراء خاصة وأن المعنى فى المثل : جلبه وهو قريب من صوت الطبلة .

٢ ـــ **دب** : المثل : « ان شفت أعمى دِبُه وخد عشاه من عبه ما انتش أرحم من ربه » ، وفى الوسيط : دب فلانا بالعصا : ضربه(١١٠) .

٣ ـــ **دحديره** : المثل : « طلع من نقره وقع فى دُحْدِيرةْ » تدحدر : تدحرج ودحرجه : حركه فاندفع منحدرا(١١١) والأصل فيها تدحدر وأدغمت التاء فى الدال وأجتلبت الهمزة لامْكان النطق فى الابتداء(١١٢) .

٤ ـــ **دبق** : المثل : « دَبَّقى يا خايبه للغايبه » فى القاموس دبأه تدبيئا : غطاه وواراه ودبأ كمنع : سكن ودبأ : سكن واسكن(١١٣) .

٥ ـــ **دغرى** : المثل : « امشى دُغْرى يحتار عدوك فيك » بضم الدال وسكون الغين وكسر الراء . الدغرى بفتح الدال المشددة والراء يقال : دغـرى لا صفى : اقتحموا عليهم ولا تصافوهم(١١٤) ويقول تيمور هى كلمة دخيلة من التـركية وأصلهـا « طغرى » ومعناها الاستقامة فى السير(١١٥) .

٦ ـــ **دست** : المثـل : « اللى فى الـدست تطلعـه المغـرفـه » تستعملـه العـامـة لقـدر النحاس(١١٦) .

٧ ـــ **الـدون** : المثل : « الـلى اشترى الـدُّون بالـدون رجع لبيتـه مغبون » وهى بمعنى الخسيس الحقير(١١٧) .

٨ ـــ **دردى : المثل : « اذا كان النبيت دِرْدِى والعشيق كردى والنقل فول حار والعشا بصار(١١٨) ايش يكون الحال » ؟ دردى بكسر الـدالين وسكـون الراء . وفى القاموس دردى الزيت : ما يبقى أسفله(١١٩) .**

٩ ـــ **دردح** : المثل « ابن بلد ومدرْدح » الأصل فيها تدردح وأدغمت التاء فى الدال واجتلبت الهمزة لا مكان النطق فى الابتداء وفى القاموس الدردح : المولع بالشىء(١٢٠) .

١٠ ـــ **دح** : المثل « اللى كان امبارح يقول كخ صبح النهارده يقول دح » ، « اللى يلعب بالدَّح ما يقولش أح » فى القاموس دح . دح : لعبة للصبية يجتمعون لها فيقولونهـا فمن أخطأ قام على رجل وحجل سبع مرات(١٢١) ، ودح فلانا : ضربه بكفه ودح : دفعه ورمى به(١٢٢) .

١١ ـــ **دادى** : المثل : « من داداك داديه واجعل ولادك عبيده ومن عاداك عـاديه روحك مش فى ايده » وفى الوسيط : « الدَّدا : اللهو واللعب(١٢٣) .

١٢ ـــ **دى** : المثـل « الدَّىْ ع الـودَان أمرّ من السحـر » وهى محرفـة عن الدوى . قـال المجدى : الدوى : الريح الخفيفة ودوى الرجل سمع له هدير(١٢٤) .

* **حرف الراء والزاى :**

١ ـــ **راح** : المثل « راح النوار وفضل القوار » ، « راحت السكره وجت الفكره » وفى القاموس رحت الى القوم : ذهبت اليهم(١٢٥).

٢ ــ رد : المثل : « الباب المردود يرد الأجل المستعجل » وهى عامية مبتذلة[١٢٦] .

٣ ــ رك : المثل : « رَكّ الحيطه على قالب » والمثل « الرَّك مش ع النون الرك على الزُّنون » أى أن السر ليس فى حرف النون ولكن فيمن يستغل هذا الحرف وهو مثل سحرى صوفى وكلمة « الرك » بمعنى ما يعول عليه[١٢٧] .

٤ ــ زبون : المثل : « الزبون الزفت يا يبدَّر يا تأخَّر » وهى كلمة مولدة قالها ابن الانبارى وفى امثال المولدين « الزبون يفرح بلا شيىء »[١٢٨] .

٥ ــ زريبه : المثل : « خد من الزرايب ولا تاخدش من القرايب » له أصل فى اللغة ، وفى القاموس : الزرب : المداخل وموضع الغنم وما يعمل كالحائط من الغاب ويكسر كالزريبة[١٢٩] وفى الوسيط : حظيرة الماشية[١٣٠] .

٦ ــ زلابيه : المثل : « هى كل الوقعات زلابْيه » قيل هى مولدة والصحيح أنها عربية لورودها فى رجز قديم[١٣١] وفى الوسيط : حلواء تصنع من عجين رقيق تصب فى الزيت وتقلى ثم تعقد بالدبس[١٣٢] .

٧ ــ زعل : المثل : « زَعَلَه على طرف مناخيره » . وفى الوسيط زعل من الشىء : تألم وغضب[١٣٣] .

٨ ــ زغزغ : « المثل : الدلع فى الكبير زى الزغزغه فى الحمير » الزغزغة : السخرية ، ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة ، زغزغ الشيىء : حركه تحريكا شديدا وتزغزغ : تحرك[١٣٤].

٩ ــ زقل : « الزَّقل بالطوب ولا الهروب » الأصل فيها زجله وأبدلت الجيم قافا مهموزة ، وفى القاموس : زجله بالشيىء : رماه ودفعه[١٣٥] .

١٠ ــ زن :المثل : « دبور زن على خرابْ عشُّه » زن بمعنى طن وفى القاموس زن عصبه : يبس[١٣٦] .

١١ ــ زوعه : المثل : « جوعه على جوعه تخلِّى الصبيه زوعه » ويقولون أصبح زوعة وهو صحيح لغويا ، وفى القاموس : زوع العنكبوت فكأنه يقول : صار مثل العنكبوت خلقته مشوهة[١٣٧] .

* حرف السين :

١ ــ ست : المثل : « ست وجاريه على طبق البساريه » يقولون للمرأة العظيمة « ستى » أى ياست جهاتى[١٣٨] وفى العامية ستى : أى جدتى كما يقال سيدى أى جدى[١٣٩] .

٢ ــ سك : المثل : « لولاك يا لسانى ما انسكيت يا قفاى »، والمثل « اللى يقدم قفاه للسَّك ينْسَك » وفى القاموس تضبيب الباب بالحديد[١٤٠] والأصل فيها صك وأبدلت الصاد سينا وصك الباب : أغلقه والسك : سد الشىء[١٤١]

٣ ــ سلفه : المثل : « مركب الضراير سارت ومركب السَّلايف غارت » ذكرها الزبيدى فقال ويقولون فلان « سلف » فلان اذا تزوجا أختين[١٤٢] ونقول فلانة سلفة فلانة : زوج كل منهما أخ للآخر ، وفى القاموس : هما سلفان أى متزوجا الأختين[١٤٣] .

٤ ــ **سخام** : المثل : « ما اسخم من ستى الا سيدى » فى القاموس : السخام : الفحم أو سواد القدور ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة سخم الله وجهه : طلاه بالسخام وهو سوادّ القدر والفحم(١٤٤) .

٥ ــ **سايب** : **المثل** : «كل حماره سابت ودوها بيت أبو نابت » فى القاموس « السيب » مصدر ساب أى جرى ومشى مسرعا(١٤٥) .

٦ ــ **سف** : **المثل** : « عويل قال له كفه اللى تفرقه سِفُّه » يقال سف الدواء : تناوله يابسا غير معجون(١٤٦) وفى القاموس السفة : القبضة من القمح ونحوه(١٤٧).

*** حرف الشين :**

١ ــ **شـاف** : المثل : « اللـى شاف أخـير من اللى سمـع » يقـولـون شـاف الشيىء أى نظره(١٤٨) .

٢ ــ **شخ** : المثل : « شُخُّوا على كلكم ياللى الزمان خلانى لكم » الشخ : البول(١٤٩) وفى القاموس شخ شخا : بال ويقول الزمخشرى فى أساس البلاغة : شخ ببوله : أرسله بصوت(١٥٠) .

٣ ــ **شاطر** : المثل : « طول ما الولاده بتولد ما على الدنيا شاطر » فى القاموس الشاطر من أعيا أهله خبثا(١٥١) .

٤ ــ **شلح** : المثل : « ان فاتك البدرى شَلَّحْ واجرى » والمثل « الف حرامى ما يشلَّحوش عريان » يقال شلح فلان اذا خرج عليه قطاع الطريق فسلبوه ثيابه وعرّوه ، المشلح الذى يعرى الناس ثيابهم(١٥٢) .

٥ ــ **شملوله** : المثل : « أم العيل مشلوله واذا كانت ميت شَمْلُوله » الشملال : السريع الخفيف(١٥٣) .

٦ ــ **شمت** : المثل : « قعده على قعده فات النهارده واتشمتت الاعدا » يقولون شمت العدو فينا(١٥٤) .

٧ ــ **شوبش** : المثل : « شوبش يا حنا حط النقوط يا ميخائيـل » منحوتـة من كلمتى شـىء بشـىء : أى يا من تحضرون هذا الحفل قدموا لنا منحة من بعض المال وكل شـىء تقدمونه سيرد لكم بشـىء آخر(١٥٥) ويرى تيمور أن أصلها « شاباش » دون أن يوضح اللغة التى تنتمى اليها الكلمة(١٥٦) .

٨ ــ **شال** : المثل : « أصعب من شيل الحجر » شال بمعنى رفع يقال : شال الشيىء أى ارتفع وشالت الناقة بذنبها(١٥٧) .

٩ ــ **شويه** : المثل يا حيرتى فى اللى ما هو لى كمان شويه يقلعه لى » الشوية : القليل من الكثير والشوية : البقية من الشيىء(١٥٨) وأصلها اما الشُّواية ثم اختلس اشبـاع فتحه الواو واختفى الاشباع . قال الميدانى الشُّواية بالضم الشيىء الصغير من الكبير وفى القاموس الشُّوىَ : الأمر الهين(١٥٩) .

* حروف الصاد والطاء والظاء والعين :

١ ــ **صعلوك** : المثل : « ايش جابك يا صعلوك بين الملوك » يقولون فلان صعلوك . قال في الزاهر : الصعلوك كعصفور : الرجل الفقير(١٦٠) .

٢ ــ **صهين** : المثل : « صهين تقلعص حليط تكسب » الأصل فيها « صه » وظنها البعض عن طريق السمع الخاطىء أنها سهين فصرفوها وقالوا : صهين . وفي القاموس : « صه » بسكون الهاء وكسرها منونة كلمة زجر للمتكلم : أسكت(١٦١) .

٣ ــ **طشاش** : المثل : « الطَّشاش ولا العمى » الطشاش : ضعف البصر(١٦٢) .

٤ ــ **طشت** : المثل : « قُطع الطِّشْت الدهب اللى أطرش فيه الدم » والطشت اناء معروف والأصل طست وأبدلت شينا وفي القاموس الطشت : الطس(١٦٣) .

٥ ــ **طرش** : المثل السابق . وطرش معرب وليس بعربى قديم ولكنهم صرفوه وقيل هو أقل من الصمم(١٦٤) .

٦ ــ **طرشأ** : المثل : « اللى ترميه بفوله يِطرْشأ » بمعنى الضيق والغيظ . وطرشه : ضربه حتى أضعفه والأصل فيها طرشحه وفي القاموس الطرشحة الاسترخاء وضربه حتى طرشحه(١٦٥) .

٧ ــ **ظرط** : المثل : « ماظْرَطْ من ستى الا سيدى » الأصل فيها ضرط وأبدلت الضاد ظاء ، وفي القاموس ضرط : أخرج ريحا من استه مع صوت(١٦٦) وأضرط به : عمل له بفيه كالضراط فهزىء به(١٦٧) .

٨ ــ **عاوز** : المثل : « اللى عاوزه بيتك يتحرَّم ع الجامع » قال في الزاهر : العوز هو الحاجة(١٦٨) .

٩ ــ **عاير** : المثل : « لا تعايرنى ولا أعايرك ياللى الهم طايلنى وطايلك » يقال « تعايرا » « تعايبا »، وعيَّر فلانا : ذكره بعيوبه(١٦٩) والكلمة في المثل السابق مأخوذة من كلمة« عيَّر » أما كلمة « عاير » في المثل : « اللى بيعاير ما على باله من اللى داير » وهى من المعايرة بالقياس بالحجم والسعة وفي اصلاح المنطق لابن السكيت « قد عايرت الموازين عيارا ويا فلان عاير ميزانك »(١٧٠) .

١٠ ــ **عويل** : المثل : « عويل بلاده عويل بلاد الناس » في القاموس : عول فلان عليه معولا : اتكل واعتمد(١٧١) .

١١ ــ **عيط** : المثل : « المعزه العَيَّاطه ما ياكلش أبنها الديب » فلان عيط اذا صاح(١٧٢) وفي مصر أخذت الكلمة من البكاء(١٧٣) .

١٢ ــ **عيل** : المثل : « مرضاة العَيِّله قليله يا بخيله » يقال عيل الرجل أهل بيته الذين يكفلهم ، ويقال عنده كذا وكذا عيلا أي كذا وكذا نفسا من العيال(١٧٤) .

١٣ ــ **عايق** : المثل : « عايق ومدايق » العيوق : العلو(١٧٥).

* حروف الفاء والقاف والكاف :

١ ــ **فنتش** : المثل : « الرغيف إن اتفتَّش ما يتاكلش » لغوى صحيح والتفتيش طلب من بحث(١٧٦) .

٢ ــ **فحت** : المثل : « كل شيىء بالبخت الا القلقاس ميه وفَحْت » يقال فحث فحثا أى بحث وفحث الأرض والأصل فتح وحدث قلب مكانى(١٧٧).

٣ ــ **فشار** : المثل : « الفشر والنشر والعشا خبيزه » تقال للهذيان وليس من كلام العرب(١٧٨) .

٤ ــ **فطس** : المثل : « تفطس ولا سكينة المفش » فطس : مات(١٧٩) .

٥ ــ **فرشح** : المثل : « طاهرت انا عنبر قام فرشح سعيد » ومعناه اذا فتح ما بين رجليه(١٨٠) والفرشاح : الأرض الواسعة العريضة(١٨١) .

٦ ــ **فقع** : المثل : « لولاكى يا جارتى لا تفقعت مرارتى » يقولون فلان فقع من القهر(١٨٢) .

٧ ــ **قحبه** : المثل : « تكلم القحبه تتهيك وتلهيك واللى فيها تجيبه فيك » والمثل « أبعد عن القحب والسرقه واعمل كل شيىء تلقى »قحبه : فاسدة والقحب : المسن والعجوز يقال لها قحبه(١٨٣) . والعجوز يأخذها السعال(١٨٤) .

٨ ــ **قحف** : المثل : « ربنا ما بيديش للقحف عدله » وفى اللسان القحف . العظم الذى فوق الدماغ من الجمجمة ، والقحف اناء من الخشب(١٨٥)وقد أخذ اللفظ للصلافة على سبيل المجاز(١٨٦).

٩ ــ **القفدان** : المثل : « الدى ع الودان يقلب القفدان » وفقد : صفع ومهد بفتح الفاء وبكسرها : ضعف واسترخت مفاصله(١٨٧).

١٠ ــ **قفقف** : المثل : « عرايا مِقَفْقفين جابو بعشاهم ياسمين » فى الوسيط تفقف : الذى اسطكت أسنانه واضطرب حنكاه من البرد وغيره والتقفقف : الفك(١٨٨) .

١١ ــ **قرقض** : المثل : « ان قرقض الكلب عصاته ليس بالنعم يجود » الأصل فيها قضقض وأبدلت الضاد الأولى راء وفق قاعدة المخالفة وفى القاموس قضقض الوتد : قلعه(١٩٩) .

١٢ ــ **كب** : المثل : « الغادم ينطب والمالح ينكب » وهى من لغة مصر ولكنها فى العربية . قال المجدى : كب الشيىء أى أهرقه(١٩٠) وفى القاموس كبه : قلبه(١٩١) .

١٣ ــ **كبب** : المثل : « كَبب والله المسبب » فى الوسيط كبب الغزل : جعله كبه(١٩٢).

١٤ ــ **كخ** : المثل : « محدش يقول على خراه كخ » فى الوسيط زجر للصبى عن تناول شيىء لا يراد أن يتناوله(١٩٣) .

١٥ ــ **كش** : المثل : « جم يحلبوا القرده كشت قالوا : يغور اللبن اللى بيجى من وش القرود » . فى الوسيط تستعمل « كش » الآن بمعنى تقبض ويقولون كش فلان من كذا : هابه وانقبض منه(١٩٤).

١٦ ــ **كتكت** : المثل : « كُتْكوتنا ولا حرير الناس » فى الوسيط يقال كتكت الرجل : أكثر من الكلام فى سرعة(١٩٥) وتستعمل الآن بمعنى المرقع من الثياب .

١٧ ـــ **كعبل** : المثل : « زى الخنفس يْتكَعبِل فى المشاق[١٩٦] الأصـل فيها « قعبـل ، وأبدلت القاف كافا . وفى القاموس : القعبلة : اقبال القدم كلها على الأخرى[١٩٧] .

١٨ ـــ **كويس** : المثل : « يجيب الكويس لا حبابه قال كل شيىء بحسابه « الأصل فيها كييس تصغير كيس وأبدلت الياء غير المضعفة واوا وفق قاعدة المخالفـة فرارا من التضعيف وفى القاموس الكيس : الظريف[١٩٨] .

* **حرف اللام والميم** :

١ ـــ **لابط** : المثل : « لابط البدوى ولا تجاريه » بمعنى صارع وهى ممطوطة من لَب ولبه بالعصا : ضربه بها وفى القاموس لبه : ضربه[١٩٩] .

٢ ـــ **لحس** : المثل : « اضْرب الطاسه تجى لك ألف لحاسه » فى القاموس اللحس كالمنع . ولحست الدواب والماشية نبت الأرض[٢٠٠] .

٣ ـــ **لت** : **المثل** : « الطينه من الطينه واللَّتّه من العجينه » يقال « فلان يلت ويعجن » أى كثير الكلام وفى القاموس : لت السويق : بله بشيىء من الماء ويقال : لت الحصى : دقه[٢٠١] .

٤ ـــ **لخبط** : المثل : « لخبط كيانه » والأصل فيها خبط وفك أدغام الباء المضعفة وأبدلت الأولى لا ما ( خلبط ) وفق قاعـدة المخالفـة ثم حدث قلب مكـانى ( لخبط ) . وفى القاموس تخبط : سار على غير هدى[٢٠٢] .

٥ ـــ **لسه** : **المثل** : « ولِسَّه ياما فى الجراب ياحاوى » وهى كلمة منحوتة من قولنا لهذه الساعة[٢٠٣] .

٦ ـــ **لمه** : المثل : « البـركه فى اللمـه » ، والمثل « كتّـروا من اللمَّه لابـد من الفراق » فى الوسيط : لم الشيىء لما : جمعه جمعا شديدا[٢٠٤] وفى القاموس : اللمه : الجمع والأصحاب فى السفر[٢٠٥] .

٧ ـــ **اللماضة** : المثل : « زى الفجل متحزم على اللماضه » فى القاموس التلمـاظ : من لا يثبت على مودة غيره[٢٠٦] .

٨ ـــ **محشور** : **المثل** : « زى البصل محشور فى كل حاجه » ، أصلها محصـور وحصر : حبس وفى القاموس : الحصر أى الحبس[٢٠٧] .

٩ ـــ **مطرح** : **المثل** : « اربط الحمار مطرح ما يقولك صاحبـه » والمثل « جـاى امبارح يملك المطارح » . وفى القاموس الطرح : محركة : المكان البعيد والمطرح : اسم مكان من طرح[٢٠٨] .

١٠ ـــ **مجفر** : **المثل** : « فوت على مركب معفَّر ولا تفوتنش على مركب مجفَّر » والعفـر : ظاهر التراب أما الجفر فهو تغير ريح الجسد[٢٠٩] وله أصل فى اللغة . وأشار إليه صاحب القاموس[٢١٠] .

١١ ـــ **مفش** : **المثـل** : « تفطس ولا سكينة المفش » فش الـورم : زال انتفـاخـه . وفى

القاموس : فش الوطب : أخرج ما فيه من الريح[٢١١]

١٢ ـــ مليان : المثل : « المليان يكب على الفاضى » ، « آمنوا على مشنه مليـانه عيش ولا تآمنوا على بيت مليان جيش » . من ألفاظ الأضداد والأصل فيها ملآن وأبدلت الهمزة بياء « مليان »[٢١٢]

١٣ ـــ مناقره : المثل : « حماتك مِنَاقْره . طلق بنتها » . فى القاموس : بينهما مناقـرة ونقار : أى مراجعة فى الكلام[٢١٣] .

١٤ ـــ مشحوط : المثل : « لا خير فى زاد ييجى مَشْحُوط ولا نيل ييجى فى توت » . فى القاموس : شحط كمنع : بعد ، وشحط الماء : بعد عن متناول اليد[٢١٤] .

١٥ ـــ منده : المثل : « بيعة المنده غنده » الأصل فيها المنظرة وأبدلت الظاء ضادا . وفى القاموس المنظرة : ما نظرت اليه[٢١٥] وأحيانا تنطق مضخمة فيقال منضرة .

* حروف النون والهاء والواو والياء :

١ ـــ ناغش : المثل : « راكب بلاش ويناغش مراة الريس » يقال ناغى فلان طفله : لاطفه . وناغى المرأة : غازلها[٢١٦] والمرأة تناغى الصبى أى تكلمه بما يعجبه[٢١٧] .

٢ ـــ نتش : فى المثل : « بيت النَّتَّاش ما يعلاش وأن عِلى راح بلاش » . النتش : جذب اللحم ونحوه قرصا ونهشا[٢١٨] ونتش الشيىء : جذبه واستخرجه[٢١٩] .

٣ ـــ نش : المثل : « أقعد فى عشك لما الدبور ينشك » فى القاموس النش : الدفع والتحريك شديدا والسوق والطرد[٢٢٠] .

٤ ـــ نكت : المثل : « ناس فى سكته وناس فى هَرْيه ونَكْتَه » معنى نُكْتَة هنا الغيظ والضيق وهى بفتح النون وسكون الكاف . أما فى القاموس فنكته : ألقاه على رأسـه فأنتكت . والنكتة الملحة أو الطريف من القول[٢٢١] .

٥ ـــ هرى : المثل : « إذا كان بدك تهريه أسكت وخليه » من هرأ . وهرأ اللحم يهريه : ازاد نضجه حتى أنفلتت منه عظامه ، وهراه الزمن أو البرد : اشتد عليه[٢٢٢]

٦ ـــ هب : هبهب : المثل : « ما فضلش حد الا لما هبنا حتى المسخم كلبنا » والمثل « لو لبسوا الكلب شرف أخضر ما ينسى الهبهبه ولا نومه فى الخراره[٢٢٣] . وهبهب : نبح . وفى القاموس الهبهبة : السرعة والزجر والهبهاب : الصياح[٢٢٤] .

٧ ـــ هلس : المثل : « تغسل غسيل هَلْسْ وتتكل على الشمس » يقولون فلان هلس وهـو صحيح لغويا ومعناه اذا تكلم كلاما غير منتظم[٢٢٥] ويقال خبر هلس لا أساس له وهو يدعو إلى السخرية وفى القاموس هلسه المرض : هزله[٢٢٦] .

٨ ـــ هت : المثل « كل هته خير من ألف علقه » يقال هت فلان فلانا : هدده لا خافته . وفى القاموس الهت : سرد الكلام وتمزيق الثياب[٢٢٧] .

٩ ـــ هاود : المثل : « اللى ما يهاودك هاوده » له أصل فى اللغة ومعناه أرفق به ، والمهاودة المواعدة والمصالحة[٢٢٨] .

١٠ ـــ هدو : المثل : « هُدُو السِّرْبِرْ » الأصل فيها هدوء ، وأبدلت الهمزة واوا وأدغمت الواو في الواو . وفي القاموس هدأ هدؤا : سكن(٢٢٩) .

١١ ـــ هوب : المثل : « هوب بعصايه العز ولا تضرب بها » هوب بمعنى هوش وهوش لفظ عربي صحيح(٢٣٠) .

١٢ ـــ وكس : المثل : « أدت جبتها لحبيبتها واندارت لقت البـرد بوكستهـا » الوكس : النقص والشطط والجور(٢٣١) .

١٣ ـــ يهاتى : المثل : « الـلى في قلب المشوم بيـات يهاتى » وهى بمعنى كـرر الطلب والنداء وتحمل معنى ينوح ويندب حظه وفي القاموس : هاتى : أعطى(٢٣٢) .

* * *

ومن هذا العرض والمتابعة الرأسية للكلمات يمكن الوصول إلى أن هذه الكلمات على قلتها بالنسبة لكمية الأمثال المدروسة هى تطور طبيعي يستمد جذوره من اللغة العربية ، وأن هذه الظواهر الطبيعية لم تكن خافية على القدماء كما أنها ليست جديدة أو مستوردة أو مستعارة بحيث يمكن أن نخشى سيطرتها . ولكن كما هو واضـح فإن هـذه الكلمات تسـير في سياق التطور . ونحن نعرف أن رجل الشارع إذا وجد صعوبة لغوية تعوقه عن الوفاء باحتياجاته الحياتية فانه لا يتوقف طويلا ولكنه ينساق وراء الفطرة فينطلق لسانه بأقل قدر من التعبير . وطبيعى أن ينصرف عن الكلمة أو اللغة التى تعوق حركته وتعرقل قدراته الفكرية ، ولكن كما هو واضح فان العربية تتمتع بمميزات داخلية كالمرونة والسهولة والوضوح والقابلية للتطور يتيح لها أن تكون أداة تواصل كاملة . ولاشك أن كل هذه القدرات قد حدَّت من التغيير الكبير ، وحتى في فترات التخلف فان سلطان التعبير العامى كان ضعيفا وغير نافذ التأثير ذلك أن التغييرات التى تطرأ على الكلمة لا تحدث بطريقة ارتجالية أو عشوائيـة ولكنها تخضـع لقوانين خاصة قد تتدرج بها على مراحل زمنية وفي ظروف اجتماعية معينـة فيتغير حـرف فيصادف هوى لدى الجماعة فتذيعه وتنشره أو يستبدل حرف بآخر قريب منه أو بعيد عنه ، وقد يضاف حرف أو يسقط حرف وفي كل هذه الأحوال تتحكم الجماعة في نشره أو عدمه ..

ولهذا فاننا نميل إلى أعتبار أن العامية لا تتعدى لهجة قد تغيرت قليلا عن اللغة الأم دون أن تؤثر عليها ، وأننا في واقع الأمر أمام ظاهرة حرية الكلام المضبوطة والتى لا تخرج عن نطاق الفصحى ..

والسؤال المطروح هو : لماذا تضاءلت الكلمات الكامنة في هذا الكم الكبير من الأمثال ؟ . أن هذه القضية قد تدخل بلا شك في مجال علوم اللغويات وأن كنا نرى أن القضية الأكثر الحاحا هى قضية مستحدثات الحضارة والمدنية كما يسميها حفنى ناصف ويجب أن يركز اللغويون جهودهم على مجموعة المفردات الحرفية المتعلقة بالعلوم الدنيوية والعملية وأن يلاحقوا هذه المستحدثات الاصطلاحية بالبـدائل العـربية أو التعـريب ولن يتيسر هذا الا بانطلاق جماعات من الباحثين الشبان بين الحرفيين ومراكز الاستخدام اليومى لـوسائـل الحضارة المادية ويسجلوا كل المصطلحات وما استطاع الشعب تطويعه وما لم يطوعه وأن يعيدوا صياغة كل ذلك بما يتفق مع الشروط والضوابط اللغوية دون ترخص أو ابتذال ..

أما هذه الكلمات المتعلقة بالجوانب الروحية أو السلوكية أو القيمية فان العربية لا تستطيع أن تتجاوز مثل هذه الكلمات المنحوتة أصلا من اللغة العربية والبيئات العربية لأنها استمدت أشكالها الحديثة من العربية والظروف الاجتماعية أساسا ودون تأثيرات خارجية وكونت شكلا متطورا فى نطاق الضوابط والأصول اللغوية والاجتماعية ..

وأخيرا فانه مما لاشك فيه أن البحث قد لجأ فى بعض مراحله إلى إستخدام الاحصاء وهو ضرورة لازمة لحصر المادة العلمية والحصول على نتائج أقرب الى الدقة ، وحتى لا تكون هذه النتائج فارغة من المضمون ولا تدل على شيىء محدد ، علما بأن البحث كان يدور على كلمات محددة فى مجموعة مثلية محصورة بين بداية ونهاية وهذا ما دعا إلى الاحصاء دون الاعتماد على الجداول ..

وعلى كل فقد اقترب البحث من الاحصاء بشكل خفيف حتى لا تفقد الدراسة الانسانية أهم خصائصها وهى الروحية وحتى لا نفصل هذه الدراسة قسرا عن باقى عناصر المجتمع والثقافة .

* * *

وطبيعى أن تبقى بعد هذه الجولة فى بعض المعاجم العربية قديمها وحديثها بعض الكلمات التى لم نستدل عليها فيما بين أيدينا من مصادر وتتمثل فيما يأتى :

١ ــ **الرهريط : المثل** : « زى الرهريط لا يبنى ولايسد خروق » وهى بمعنى الطين الأقرب إلى السيولة ..

٢ ــ **الأوضه** : المثل : « أن كانت الأوضه ( الأودة ) قد المعصره ما تسعش غير الراجل والمره »(٢٣٣) .

٣ ــ **تفلعص : المثل** : « صهين تفلعص حليط تكسب » . وهى بمعنى السمنة .

٤ ــ **أوز** : المثل : « ابن مصر يبقى قايم من النوم وخالى شغل ويأوز » وهى بمعنى يتكبر وهى بشدة مكسورة على الواو .

٥ ــ **ارفه** : المثل : « إرفته خفيفه » ويقال أيضا « ريحه خفيفه » بمعنى أنه ليس أمامه عقبات وفى المعجم الكبير الأرف : الارث وأرف فلان فلانا : تاخمه فى السكنى فى المكان ( جـ١ حرف الألف ) .

٦ ــ **ازيك** : المثل : « أزيك فى دى الشيله ودى الحطه رحت على جمل وجيت على قطه » .

٧ ــ **طفش** : المثل : « الأم تعشش والأب يطفش » أى يدفع الأبناء إلى الهروب .

٨ ــ **تجسبطن** : المثل : « بدال ماتقعد وتتجسطن اتكلم وأتوسطن » وهى بمعنى يجلس باعتداد ..

ان هذه المجموعة الضئيلة من الكلمات لا تتجاوز نسبتها ٦ ٪ من مجموع الكلمات السابقة بل ولا تمثل شيئا فى هذا الكم الكبير من الأمثال وهى تؤكد ما سبق الاشارة إليه ..

* * *

وحسبنا أن نقف عند قضية ظواهر الكلمات العامية فى المثل الشعبى فى هذا البحث ، وهى تتعلق بالتفريق بين مصطلحين يشوبهما الخلط والغموض هما :

١ ــ الأمثال الشعبية
٢ ــ الأمثال العامية

ولعل هذا البحث يكون قد استطاع أن يجيب أو يوضح أو يلقى ضوءا على هذه المشكلة ، وهو أنه ينبغى أن نعتمد مصطلح « الأمثال الشعبية » وهو فى اعتقادى الصواب وأن نبتعد عن مصطلح « الأمثال العامية » لأنه غير صحيح وغير علمى ذلك أن الأمثال لا يجوز ولا ينبغى أن تنسب إلى العوام وهم فئة تقع فى سفح الكيان الاجتماعى بينما الأمثال عبارة عن عملة يومية تستخدمها كل الفئات ابتداء من قمة الهرم الثقافى أو الحضارى والاجتماعى والاقتصادى حتى أدنى درجات السلم الاجتماعى ..

ولقد مررت بهذه التجربة عندما انتهيت من كتابى « الشعب المصرى فى أمثاله العامية »(٢٣٤) وقارب على الصدور . وفى جلسة مع أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى - رحمه الله ـ سألنى عن عنوان الكتاب وأخبرته بالعنوان السابق وكانت ملاحظته أنها أمثال شعبية وليست عامية ولم أستطع أن أتدارك تغيير العنوان أو تصويبه ولعل هذا البحث يكون اهداء لروحه وتأكيدا لرؤيته العلمية الصائبة .

## «المصادر والمراجع»

* ملحوظة :

هذه الكتب مرتبة حسب أهميتها فى البحث ..

١ ــ **موسوعة الأمثال الشعبية المصرية** - د . إبراهيم أحمد شعلان - دار المعارف بمصر - ١٩٩٢ .

٢ ــ **الأمثال العامية مشروحة ومرتبة على الحرف الأول من المثل** - بقلم أحمد تيمور ـ ط ثانية - ١٩٦٥ .

٣ ــ **حدائق الأمثال العامية** - جمع وشرح وترتيب فايقه حسين راغب حرم رفيق فتحى . السفر الأول ١٩٣٩ ـ السفر الثانى ١٩٤١ ـ مطبعة أمين عبد الرحمن .

٤ ــ **لسان العرب** : ابن منظور مطبعة دار الكتب جـ ٣ ، ٤ ، ٧ ، ٨ .

٥ ــ **معجم الوسيط** - مجمع اللغة العربية بمصر ـ ويشتمل على ٣٠ ألف كلمة . وقد أدخلت لجنة المجمع على متن المعجم ما دعت الضرورة الى ادخاله من الألفاظ المولدة والمحدثة أو المعرَّبة أو الدخيلة .

٦ ــ **معجم الوجيز** - مجمع اللغة العربية / سارت اللجنة فى هذا المعجم على نمط الوسيط .

٧ ــ **المعجم الكبير** - الجزء الأول / حرف الهمزة ـ مطبعة دار الكتب ١٩٧٠ مجمع اللغة العربية ، وهذا الجزء كله عن حرف الألف .

٨ ــ **معجم الألفاظ العامية ذات الحقيقة والأصول العربية مأخوذة من القرآن والحديث ومعاجم اللغة ومأثورها** ـ وضع د . عبد المنعم سيد عبد العال - طبعة ثانية ١٩٧٢ / نشر الخانجى مصر .

٩ ـ **القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب** – تأليف محمد ابن أبى السرور الصديق الشافعى ١٠٨٧ هـ – تحقيق السيد ابراهيم سالم – ط المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٢ .
١٠ ـ **شفاء الغليل فيما فى كلام العرب من الدخيل** – شهاب الدين أحمد الخفاجى أحد أعيان القرن الحادى عشر – طبعة أولى ١٣٢٥ هـ .
١١ ـ **تهذيب الألفاظ العامية** – محمد على الدسوقى – ط ١٩٢٠ طبعة ثانية جـ ١ ، ٢ .
١٢ ـ **لحن العوام** – أبو بكر محمد بن حسن بن مذحج الزبيدى ٣١٦ ـ ٣٧٩ هـ – تحقيق د . رمضان عبد التواب – ط ١٩٦٤ .
١٣ ـ **دفع الأصر عن كلام أهل مصر** – مخطوط – تأليف يوسف المغربى – حققه وقدم له د . عبد السلام أحمد عواد – موسكو ١٩٦٨ – (يوسف أبو المحاسن جمال الدين بن زكريا ابن حرب المغربى المصرى الأزهرى ولد فى العقد الثامن من القرن العاشر الهجرى بمصر ١٠٢٠ هـ ) .
١٤ ـ **التعريفات** – على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ – ط الحلبى ـ القاهرة ١٩٣٨ .
١٥ ـ **المحكم فى أصول الكلمات العامية** – د . أحمد عيسى – ط الحلبى ١٩٣٩ .
١٦ ـ **المزهر فى علوم اللغة** – عبد الرحمن جلال الدين السيوطى – تحقيق محمد أحمد جاد المولى وآخرين – ط القاهرة ١٩٥٨ ـ ط دار احياء الكتاب العربى جـ ١ .
١٧ ـ **شرح أدب الكاتب** نقلا عن المصدر السابق .
١٨ ـ **فى اللهجات العربية** – د . إبراهيم أنيس – ط ثالثة – طبع مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٥ .
١٩ ـ **دراسات لغوية** – د . عبد الصبور شاهين – طبع مكتبة الشباب ١٩٨٨ . وفى هذا الكتاب دراسة قائمة بذاتها تحت اسم : الدخيل فى العامية ـ معجم ودراسة من ص ١٢١ ـ ٣١٠ وتحتوى على قوائم المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية .
٢٠ ـ **أمثال العوام فى مصر والسودان والشام** – نعوم شقير – طبع دار المعارف بمصر ١٨٩٤ .
٢١ ـ **أمثال العامة فى الأندلس** – د . عبد العزيز الأهوانى ـ بحث مطول .
٢٢ ـ **المصريون المحدثون** – ادوارد لين وترجمة عدلى طاهر نور .
٢٣ ـ **أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث** – د . حلمى بدير – ط دار المعارف بمصر ١٩٨٦ .
٢٤ ـ **شخصية مصر** د – نعمات أحمد فؤاد – ط عالم الكتب ١٩٦٨ .

**هوامش :**

(١) أنظر لوحة ٣ أ من مخطوط «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» ط دار نشر العلم بموسكو ١٩٦٨ .
(٢) مقدمة كتاب «دفع الأصر عن كلام أهل مصر» وقد كتبها د . عبد السلام أحمد عواد (أكاديمية العلوم للاتحاد السوفيتى / قسم العلم التاريخى ـ جامعة لينتجراد الدولية) .
(٣) مقدمة كتاب «معجم الألفاظ العامية/د . عبد المنعم سيد عبد العال - ط الخانجى ١٩٧٢ .
(٤) المصريون المحدثون/ادواورد لين/ترجمة عدلى طاهر نور - ص ١٤٣
(٥) المحكم فى أصول الكلمات العامية/د . أحمد عيسى ـ المقدمة/ط الحلبى ١٩٣٩ .
(٦) أثر الأدب الشعبى فى الأدب الحديث ـ د . حلمى بدير - ص ٣٤ ط دار المعارف مصر ١٩٨٦ .
(٧) شخصية مصر ـ د ـ نعمات أحمد فؤاد ـ ط عالم الكتب ١٩٦٨ .
(٨) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ـ طبع مكتبة الشباب - ١٩٨٨ حيث توجد دراسة قائمة بذاتها تحت اسم «الدخيل فى العامية ـ معجم ودراسة من ص ١٢١ حتى ص ٣١٠ وتحتوى على قوائم هذه المصطلحات الأجنبية وأصولها اللغوية . .
(٩) المزهر فى علوم اللغة ـ السيوطى ـ تحقيق محمد أحمد جاد المولى جـ ١/٤٨٧ ، ٤٨٨ ـ ط القاهرة ١٩٥٨ .
(١٠) شرح أدب الكاتب نقلا عن المصدر السابق .
(١١) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين - ص ٢٩٧ .
(١٢) فى الوجيز : حرف الشيىء : أماله وحرف الكلام : غيره وحرفه عن معانيه .
(١٣) الفدان : مساحة من الأرض الزراعية = ٧٠٠٪و ٤٢٠٠ متر مربع . .
(١٤) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٣٥ .
(١٥) المصدر السابق ص ٣٩ .
(١٦) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال - ص ٦٦ .
(١٧) دراسات لغوية - ص ٢٩٧ .
(١٨) معجم الألفاظ العامية ـ ص ٦٨ . وانظر فى اللهجات العربية ـ د . ابراهيم أنيس ص ٧٠ .
(١٩) معجم الألفاظ العامية ص ١٠٦ .
(٢٠) القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب ـ محمد بن أبى السرور ص ١٣ .
(٢١) معجم الألفاظ العامية ـ ١٢٥ .
(٢٢) المصدر السابق ـ ١١٧ وأنظر المعجم الكبير ٦٦٤ .
(٢٣) فى اللهجات العربية ـ د . إبراهيم أنيس ص ٢٢٠ .
(٢٤) اللماضة : القدرة على كثرة الكلام والرغى والمكابرة .
(٢٥) فى اللهجات العربية ـ د . إبراهيم أنيس ص ١٣ .
(٢٦) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٢٧ .
(٢٧) حدائق الأمثال العامية ـ السفر الثانى ص ٨٤ .
(٢٨) بداية الأمثال رقم ١٦٧٩ حتى نهاية السفر الثانى أى المثل رقم ٢٤٩١ علما بأنه لم يصدر من الحدائق الا السفرين الأول والثانى فقط .
(٢٩) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٠٠ . ولقد طوف كاتب هذا البحث عندما كان أستاذا بجامعات الجزائر فى الفترة من ١٩٧٦ ـ ١٩٨٧ بمنطقة المغرب العربى ابتداء من ميليليا فالناضور فالغرب الجزائرى فالوسط الجزائرى فالشرق الجزائرى حتى غرداية جنوبا وتونس العاصمة ، ولقد وجد اسم الموصول هذا شائع الاستعمال فى كل هذه الأماكن وبنفس المعنى . وهذه اضافة يمكن أن تعفى صاحب معجم الألفاظ من الحذر فى قوله « ـ ان لم تكن كلها ـ » .
(٣٠) معجم الألفاظ العامية من ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .
(٣١) فى اللهجات العربية ص ٢٣٠ .
(٣٢) جاء فى المعجم الكبير أن أيش أصلها «أى شيىء» خففت لكثرة الاستعمال بحذف الياء الثانية من أى الاستفهامية

وحذف همزة شيء بعد نقل حركتها إلى الساكن قبلها ثم أعلت اعلال قاض ويذهب بعض العلماء إلى أنها مسموعة من العرب ويرى الشريف الجرجانى أنها مستعملة بمعنى أى شيء وليست مخففة منها .

(٣٣) المصريون المحدثون ـ ادوارد لين وترجمة عدلى نور ص ١٤١ ، ١٤٢ .

(٣٤) أمثال العامة ـ نعوم شقير .

(٣٥) تهذيب الألفاظ العامية ـ محمد على الدسوقى - جـ ١ ـ ص ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ . ويلاحظ أن أحمد تيمور يسقط الشين مع حرف النفى وهذا يخالف ما درج عليه العامة ، فعند تيمور يقول المثل : «ما يمسح دمعتك الا ايدك» بينما عند العامة «ما يمسحش دمعتك الا ايدك» مما يدل على أن اللجنة التى تولت نشر كتاب تيمور قد أطلقت يدها فى تعديل الأمثال .

(٣٦) الحولى والحولية هو صغير النعجة الذى ولد حديثا ويتغذى غالبا على الرضاع .

(٣٧) حدائق الأمثال ـ فايقة حسين من ص ١٨٥ ـ ٢٢٩ .

(٣٨) الفشة : لحم الكرش .

(٣٩) حدائق الأمثال ـ الأمثال العامية ، موسوعة الأمثال الشعبية فى مصر - الكتاب الأول .

(٤٠) المعروف أن كتاب الأمثال لتيمور صدر بعد وفاته بسنين كثيرة ويبدو أن لجنة نشر المؤلفات التيمورية قد أباحت لنفسها التصرف فى شكل الحروف ، وبدلا من أن تضع تحت التاء كسرة على طريقة العوام وضعت ضمة فتغيرت إلى صيغة المبنى للمجهول العربية .

(٤١) تم هذا الاحصاء على مجموعة تيمور وهى ٣١٨٨ مثلا وأمثال كاتب هذا البحث وعددها ٣٧٢٧ مثلا وتركت مجموعة «الحدائق» لأنها توقفت عند حرف الألف فى السفرين الذين صدرا ، أحدهما ١٩٣٩ م والآخر ١٩٤١ م .

(٤٢) معجم الألفاظ العامية ص ٢٨٨ .

(٤٣) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ٧٦ .

(٤٤) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ص ٢٩١ وما بعدها .

(٤٥) لقد كانت هناك صعوبات كبيرة فى رصد هذه الكلمات ذلك أن الكلمة قد يمر بها الباحث عدة مرات دون أن يفطن إلى عاميتها ، بل أن معايشة الباحث لموضوع الأمثال لمدة ربع قرن قد أوجد نوعا من الألفة بينه وبين كلمات الأمثال مما يعوق عن التفطن والتمييز وكان على الباحث أن يلتزم الحذر والدقة وطول البال ، ولعل الغرابة فى النطق أو صعوبة ارجاع الكلمة للأصل بما يتفق مع العربية كان له دور فى اثارة الشكوك وقد رأى الباحث أن الأسلوب الأمثل هو تسجيل الكلمة بمجرد أن تدخل فى دائرة الشك ولو بنسبة ضئيلة والعودة بها إلى القواميس والمراجع .

(٤٦) كالهيروغليفية أو اليونانية أو الفارسية أو التركية وحديثا الانجليزية أو الفرنسية .

(٤٧) شرط المولد ألا يكون فى استعمال أهل البادية ولا فى العتيق من كلام العرب وفى أمالى ثعلب ما يفهم منه أن المولد عنده كل لفظ كان عربى الأصل ثم غيرته العامة بنوع من التغيير ـ تهذيب الألفاظ العامية ـ محمد على الدسوقى ـ ص ١٤ .

(٤٨) معجم الوسيط : حرف الألف ومعجم الألفاظ ص ١٠٨ .

(٤٩) القول المقتضب ص ٣١ والمعجم الكبير جـ ١/٨ .

(٥٠) التعريفات ـ على بن محمد بن على الجرجانى ٨١٦ هـ ط الحلبى ـ القاهرة .

(٥١) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ .

(٥٢) فى اللهجات العربية ص ٢٢١ .

(٥٣) معجم الألفاظ ص ٤٩٥ .

(٥٤) معجم الألفاظ ص ١٠٦ .

(٥٥) معجم الألفاظ العامية ـ د . عبد المنعم سيد عبد العال ص ١٢٢ .

(٥٦) لسان العرب جـ ١٧ .

(٥٧) لحن العوام ـ الزبيدى ـ تحقيق د . رمضان عبد التواب – ط ١٩٦٤ .

(٥٨) شفاء الغليل ـ الخفاجى – ص ٤٥ طبعة أولى ١٣٢٥ هـ وتهذيب الألفاظ العامية – محمد على الدسوقى حـ ١ ص ١١٥ طبعة ثانية ١٩٢٠ م ، ومعجم الألفاظ العامية ص ١٢٦ .

(٥٩) القول المقتضب ـ محمد بن أبى السرور ص ٣١ .

(٦٠) الوسيط ـ مجمع اللغة العربية حرف الباء .
(٦١) معجم الألفاظ العامية ـ ص ١٣٢ .
(٦٢) القول المقتضب ص ٦١ .
(٦٣) شفاء الغليل وأنظر دراسات لغوية/ ١٥٩ .٦٣ .
(٦٤) المصدر السابق ص ٤٥ .
(٦٥) معجم الألفاظ العامية ص ١٣٠ .
(٦٦) الوسيط ـ مجمع اللغة العربية «حرف الباء» .
(٦٧) دراسات لغوية ـ د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٩ .
(٦٨) شفاء الغليل ـ ٤٤ .
(٦٩) دراسات لغوية د . عبد الصبور شاهين ص ١٤٥ .
(٧٠) شفاء الغليل ـ ٤٩ .
(٧١) معجم الألفاظ ـ ٢٧٨ .
(٧٢) لسان العرب جـ ٧ وأنظر معجم الألفاظ ـ ١٢٤ حيث يقول أنها فارسية الأصل .
(٧٣) المش : الجبن القديم فى حالة سيولة وقد كان من غذاء الفلاحين الرئيسى منذ سنوات
(٧٤) تهذيب الألفاظ ٢/ ٥٣ وانظر معجم الألفاظ ٣١٥ .
(٧٥) المعجم الوسيط ـ معجم اللغة العربية ـ حرف الباء وأنظر معجم الألفاظ ١٤١ .
(٧٦) المصدر السابق ـ حرف الباء ومعجم الألفاظ ص ١٣٧ .
(٧٧) معجم الألفاظ ص ١٣٢ .
(٧٨) المصدر السابق ١٢٤ .
(٧٩) تهذيب الألفاظ جـ ١/ ٧٦ ومعجم الألفاظ ص ١٤٤ .
(٨٠) معجم الألفاظ ص ١٣٥ .
(٨١) المصدر السابق ص ١٣٦ .
(٨٢) معجم الوسيط ـ حرف الباء .
(٨٣) القول المقتضب ص ٥٤ .
(٨٤) معجم الألفاظ ص ١٢٩ .
(٨٥) معجم الألفاظ/ ٤٩٤ .
(٨٦) المشاق : بكسر الميم دقاق الكتان .
(٨٧) معجم الألفاظ ص ٤٧١ .
(٨٨) معجم الألفاظ ص ١٣٦ .
(٨٩) القول المقتضب ص ١٦٠ ومعجم الألفاظ/ ١٦٠ .
(٩٠) معجم الألفاظ ص ١٦٣ .
(٩١) تهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٢١٤ ومعجم الألفاظ ص ١٨١ .
(٩٢) معجم الوسيط ـ حرف الجيم .
(٩٣) القول المقتضب ص ١٦٣ .
(٩٤) معجم الوسيط ـ حرف الجيم .
(٩٥) معجم الألفاظ ص ١٩٠ .
(٩٦) الوسيط ـ حرف الحاء .
(٩٧) معجم الألفاظ ص ١٩٥ .
(٩٨) الصرم : بضم الصاد تمدد الدبر إلى الخارج وقت التبرز .
(٩٩) معجم الألفاظ ص ١٨٤ .
(١٠٠) القول المقتضب ص ٢٠ .
(١٠١) الوسيط ـ حرف الحاء .
(١٠٢) القول المقتضب ص ١٢٩ .

(١٠٣) معجم الألفاظ ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ والقول المقتضب ص ١٢٨ .
(١٠٤) معجم الألفاظ ص ١٩٧ .
(١٠٥) القول المقتضب ص ٨٤ . واللسان جـ ٩ . ومعجم الألفاظ ص ٢١٠ .
(١٠٦) تهذيب الألفاظ العامية جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
(١٠٧) تهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٧٤ وأنظر معجم الألفاظ ص ٢١٧ .
(١٠٨) معجم الألفاظ ص ٢١٢ .
(١٠٩) الوسيط : الدرابكة : الطبلة الصغيرة .
(١١٠) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١١) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١٢) معجم الألفاظ ص ٢٣٢ وأنظر تهذيب الألفاظ ٢ ص ٦ .
(١١٣) معجم الألفاظ ص ٢٢٩ وأنظر القول المقتضب ص ١١٩ وتهذيب الألفاظ جـ ١ ص ٩٤ .
(١١٤) الوسيط ـ حرف الدال .
(١١٥) الأمثال العامية ـ أحمد تيمور ص ٩٤ .
(١١٦) شفاء الغليل/٩٨ وأنظر القول المقتضب ٢١ .
(١١٧) الوسيط/حرف الدال ومعجم الألفاظ/٢٤٧ .
(١١٨) بصار : طبيخ شعبى مصرى يتكون من فول وخضروات معجونة ويضاف له البصل والثوم ويفرم الخليط كعجينةويسوى على النار بعد إضافة قليل من السمن .
(١١٩) معجم الألفاظ/٢٣٧ والوسيط/حرف الدال .
(١٢٠) معجم الألفاظ/٢٣٦ والوسيط/حرف الدال .
(١٢١) معجم الألفاظ/٢٣٢ .
(١٢٢) الوسيط/حرف الدال .
(١٢٣) الوسيط/حرف الدال ويرى د. عبد الصبور شاهين فى كتابه «دراسات لغوية» أنها مأخوذة عن الفارسية/١٧٨
(١٢٤) القول المقتضب/١٦٦ .
(١٢٥) معجم الألفاظ/٢٦٩ .
(١٢٦) شفاء الغليل/٩٤ والقول المقتضب/١٦٦ والوسيط حرف الراء .
(١٢٧) الوسيط/حرف الراء .
(١٢٨) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٢٩) القول المقتضب/١٥ ومعجم الألفاظ/٢٧٦ .
(١٣٠) الوسيط حرف الزاى .
(١٣١) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٣٢) الوسيط/حرف الزاى .
(١٣٣) الوسيط حرف الزاى وأنظر معجم الألفاظ/٢٧٩ .
(١٣٤) معجم الألفاظ/٢٨٠ وأنظر الوسيط/حرف الزاى .
(١٣٥) معجم الألفاظ/٢٨٢ .
(١٣٦) معجم الألفاظ/٢٨٥ .
(١٣٧) القول المقتضب/٩٦ .
(١٣٨) شفاء الغليل/٢١ والقول المقتضب/٢١ .
(١٣٩) معجم الألفاظ/٢٩٣ .
(١٤٠) تهذيب الألفاظ جـ ٩٢/١ .
(١٤١) معجم الألفاظ/٣٠٤ .
(١٤٢) لحن العوام/الزبيدى تحقيق رمضان عبد التواب .
(١٤٣) معجم الألفاظ/٣٠٧ .
(١٤٤) معجم الألفاظ/٢٩٦ .

(١٤٥) تهذيب الألفاظ جـ ١/٩٥ .
(١٤٦) الوسيط حرف السين .
(١٤٧) معجم الألفاظ/٣٠١ .
(١٤٨) القول المقتضب/١١١ .
(١٤٩) المصدر السابق/٣٧ .
(١٥٠) معجم الألفاظ/٣١٩ .
(١٥١) المصدر السابق/٣٢٣ .
(١٥٢) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/٣٢٩ .
(١٥٣) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٤) القول المقتضب/٢٢ .
(١٥٥) معجم الألفاظ/٣٣٤ .
(١٥٦) الأمثال العامية/حرف الشين المثل رقم ١٦٩٨ .
(١٥٧) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٨) الوسيط/حرف الشين .
(١٥٩) معجم الألفاظ/٣٣٦ .
(١٦٠) القول المقتضب/١٣١ ـ الوسيط /حرف الصاد .
(١٦١) معجم الألفاظ/٣٤٩ .
(١٦٢) الوسيط/حرف الطاء ومعجم الألفاظ/٣٦٥ .
(١٦٣) معجم الألفاظ/٣٦٦ والقول المقتضب/٢٢ .
(١٦٤) شفاء الغليل/١٢٨ .
(١٦٥) معجم الألفاظ/٣٦٣ .
(١٦٦) معجم الألفاظ/٣٧٣ .
(١٦٧) القول المقتضب/٨٦ .
(١٦٨) القول المقتضب/٥٧ ومعجم الألفاظ/٣٩٩ والوسيط/حرف العين .
(١٦٩) معجم الألفاظ/٤٠١ .
(١٧٠) اصلاح المنطق لابن السكيت نقلا عن معجم الألفاظ/٤٠٢ والوسيط حرف العين .
(١٧١) معجم الألفاظ/٤٠٠ والوسيط حرف العين .
(١٧٢) القول المقتضب/٨٦ وتهذيب الألفاظ جـ ١/١٠٧ ومعجم الألفاظ/٤٠٢ .
(١٧٣) هذه الكلمة شائعة فى الجزائر بالمعنى القاموسى أى بمعنى صاح .
(١٧٤) معجم الألفاظ/٤٠٣ والقول المقتضب/١٣٩ والوسيط حرف العين .
(١٧٥) القول المقتضب/١٢٥ .
(١٧٦) القول المقتضب/٧٣ .
(١٧٧) معجم الألفاظ/٤١٨ .
(١٧٨) شفاء الغليل/١٠٠ .
(١٧٩) القول المقتضب/٦٦ ومعجم الألفاظ/٤٢٨ .
(١٨٠) القول المقتضب/٣٣ .
(١٨١) لسان العرب جـ ٣ ومعجم الألفاظ/٤٢١ .
(١٨٢) القول المقتضب/١٠٠ .
(١٨٣) القول المقتضب/١٧ .
(١٨٤) الوسيط حرف القاف .
(١٨٥) لسان العرب/جـ ١١ .
(١٨٦) معجم الألفاظ/٤٣٦ .
(١٨٧) الوسيط حرف القاف .

(١٨٨) الوسيط/حرف القاف ومعجم الألفاظ/٤٥٢ .
(١٨٩) معجم الألفاظ/٤٤٣ .
(١٩٠) القول المقتضب/١٨ .
(١٩١) معجم الألفاظ/٤٥٧ والوسيط حرف الكاف .
(١٩٢) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ ٤٥٧ .
(١٩٣) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦١ والقول المقتضب/٤٩ .
(١٩٤) الوسيط/حرف الكاف ومعجم الألفاظ/٤٦٩ .
(١٩٥) الوسيط/حرف الكاف .
(١٩٦) المشاق : دقاق الكتان .
(١٩٧) معجم الألفاظ/٤٧١ .
(١٩٨) معجم الألفاظ/٤٧٦ .
(١٩٩) معجم الألفاظ/٤٧٩ والوسيط/حرف اللام .
(٢٠٠) معجم الألفاظ/٤٨٢ .
(٢٠١) الوسيط/حرف اللام ومعجم الألفاظ/٤٨٢ .
(٢٠٢) معجم الألفاظ/٤٨٤ .
(٢٠٣) المصدر السابق/٤٨٧ .
(٢٠٤) الوسيط حرف اللام .
(٢٠٥) معجم الألفاظ/٤٩٥ .
(٢٠٦) المصدر السابق/٤٩٥ .
(٢٠٧) معجم الألفاظ/١٩٣ والوسيط حرف الحاء .
(٢٠٨) معجم الألفاظ/٣٦٢ .
(٢٠٩) معجم الألفاظ/١٧٢ .
(٢١٠) تهذيب الألفاظ/٣٦٢ .
(٢١١) معجم الألفاظ/٤٢٥ .
(٢١٢) معجم الألفاظ/٥١٣ .
(٢١٣) معجم الألفاظ/٥٤٤ .
(٢١٤) معجم الألفاظ/٣١٨ والوسيط حوف الشين .
(٢١٥) معجم الألفاظ/٥٣٧
(٢١٦) معجم الألفاظ ٥٣٩ ٠
(٢١٧ القول المقتضب/١٦٨ .
(٢١٨) لسان العرب جـ ٨ .
(٢١٩) معجم الألفاظ/٥٢٣ .
(٢٢٠) معجم الألفاظ/٥٣٤ .
(٢٢١) معجم الألفاظ/٥٤٦ .
(٢٢٢) معجم الألفاظ/٥٥٦ ولسان العرب وتهذيب الألفاظ جـ ١/١٢٨ .
(٢٢٣) الخرارة : المزبله .
(٢٢٤) معجم الألفاظ/٥٥٢ .
(٢٢٥) القول المقتضب/١٦٩ .
(٢٢٦) معجم الألفاظ/٥٦١ .
(٢٢٧) معجم الألفاظ/٥٥٢ وأنظر الوسيط/حرف الهاء .
(٢٢٨) القول المقتضب/٤٧ والوسيط حرف الهاء .
(٢٢٩) معجم الألفاظ/٥٥٥ .

(٢٣٠) معجم الألفاظ/٥٦٤ .

(٢٣١) لسان العرب جـ ٨ ومعجم الألفاظ/٥٨٠ .

(٢٣٢) معجم الألفاظ/٥٦٥ .

(٢٣٣) وهى كلمة تركية.أنظر دراسات لغوية/عبد الصبور شاهين/١٣٧

(٢٣٤) صدر الكتاب سنة ١٩٧٢ عن هيئة الكتاب .



# « اولاد جاد المولى »

جمع وتدوين وتعليق: **عبد العزيز رفعت**

١ ــ سَنَةْ ٣٦ حَصَل انْتِخَابْ وَفْدِىْ
كَانِتْ زَحْمَهْ شِدِيْدَهْ بِينْ الدَّسْتُور والوفَدِىْ
شُوفْ لِخْتِلَاف بَانْ .. يُومِيهَا اِتْبَهْدِلْ الوفدىْ

* * * * * *

٢ ــ أصْلْ الحِكَايَهْ مَعَوَّضْ دَا كَانْ يُخْطُبْ .. وِكَلامُهْ عَلَىٰ اِلعمُومْ سَأرَهْ .
قَامْ نَطّ صَالِحْ وقال لُه : بِزْيَدَاكْ كَلَامْ يَالِلِّى رَبِّتَكْ سَارَهْ
مَعَوَّضْ حَافِظْ الأدَبْ .. مَرْضِيش يُرد عَليهْ
قَالُوا البَأْشَواتْ : هَكَذَا الأدَبْ مَادَام مُرَضِيش يُردّ عَليه
مِنْ غَابْ أصْلُه تَرَى فَصله يردّ عَلَيهْ .

* * * * * *

٣ ــ اللِّىْ مَعَاه فِكرْ بِيْنَامْ بُهْ ويِصْحَىْ بُهْ
وِالرَّاجِلْ العَال زَىّ الْوَرْد لِصْحابُهْ
سافِرْ مَعَوَّضْ وِسَأبْ الغلبْ لصِحَابُهْ

* * * * * *

٤ ــ سَأرَهْ تقول تَعَالى يَاأحْمَدْ .. إنْتَ وخَلِيلْ .. أنَا هَضْرِبْلكم قُرْعَهْ
عَلَىْ ولدْ لَلُومْ اتنينْ وأنْتُم اتّنينْ عَشَانْ صَالِحْ عينُه قَرْعَه
ضَغَطْ عَلِيكُو مِنْ بَعْد أبُوْكُو .. ونَارُه فِ الْحشا تِزْعَى
عَلَىْ ايْدين أبُوكُو .. قَبْل ما يْموتْ .. كَانْ أبُوْكُو بَحْر وصِأَلِحْ بِشْبِهْ التُّرعَهْ .

٥ ــ خَلِيلْ بِقُولْ يَاأُمِّىْ الانْتِخَاباتْ كَانْ مَا لْنَا بِيْها
رَبِّى نَاعْم عَليْنا بِنعْمَهْ .. كَانْ مِنْ الواجِب نِراعيْها
قَالِتْلُهْ .. كِلِمةْ الْخِصْم فِ جِسْم الْحُرزَىْ النارْ تَراعيْها

٦ ــ سَأرَهْ قَالِتلُهْ : كَانْ نَهَارْ شُومْ يُومْ مَادَفعْنا يَاخَلِيْل بَدَلَكْ
يَاوَادْ هَاتْ الطَّرْبُوشْ وخُدْ الطَّرْحَهْ .. وَأنَا أَطْلَعْ وَارُوحْ بَدَلَكْ
عَلَشَانْ يِقُوْلُواْ اِلْبَلَدْ مَفْهَاشْ وَلا راجِلْ .. مَرَه جَيَّهْ فِى الْحُرُوبْ بَدَلَكْ

* * * * * *

٧ ــ سَارة تقولْ : يَاوَادْ يَاخَلِيْل خلِّيْكْ مَعَ أخُوكْ رَاجِلْ
دَا أخُوكْ جِدَعْ عَالْ .. مَيْهِمُّوشْ وَلَا رَاجِلْ
يَاتْجِيْب الطَّرْبُوشْ وِتاخُدْ الطَّرْحَهْ وَأنَا أَطْلَعْ فِى كِتفْ أخُوكْ رَاجِلْ
عَشَانْ يِقُوْلُواْ العَرَبْ : الْبلَدْ جِرِيتْ .. مَرةْ جَيَّةْ بَدَلْ راجِلْ

* * * * * *

٨ ــ سَارَهْ تِقُولْ يَاوَادْ يَاأحْمَدْ غِيْرَكْ انْتْ مَخَلِّفناشْ
أنَا عَايزَه تطفُو لِىْ نَارْ صَالِحْ وِنتْقَابِلْ عَلَىْ التُّرْبَهْ وِيعْزِنِّى مَخَلِّفْنَاشْ
لَو جِيْتُوا أَلْفِينْ مَبْرُوْك .. ولَو مُتُواْ مَخلِّفْنَاشْ
نِتْقَابِلْ عَلَى القَبْر وِيعْزِنِّنَا غِيْر معوَّضْ مَخلِّفْناشْ

٩ ــ سَارَهْ تِقُولْ يَاوَادْ يَاأحْمَدْ تَعَالَىْ . أنَا آخْدَكْ بِالباطْ عَلَىْ جِيَّهْ
دَا أنَا مِنْ عَشيَّه وأنَا بَحَشَّرْ لَكْ الرُّصَاصْ عِلىْ جِيَّهْ
إن جِيْتْ يَامَرْحَبَهْ .. وِانْ مُت يِبْقَى يُومْ عِيدْ .. وِهَاتْ تَار أبُوكْ لَمَّا آخْدَكْ عَلَىْ الْغسْل
بِايدَيَّه .

* * * * * *

١٠ ــ يِنَادِىْ خَلِيْل ويقولْ : أنَا طَالِعْ يَاأُمِّى وِهَاتِيْلِى حَسَنْ ولَدِىْ .
قَبْل اِلْمَماتْ يَاأُمِّى .. هَاتِىْ أنَا أبُوسْ حَسَنْ وَلَدِىْ
قَالِتْلُهْ : مَعَ السَّلَامَهْ مُوتْ وأَغْلَىْ مِنْ الْوِلْد وِلْد اِلْوِلْد يَاوَلِدِىْ

* * * * * *

١١ ــ اِسْمَعْ هَاقُولَّكْ عَلَىْ سِنُّهُمْ وَاسَامِيْهُمْ
مَعَوَّضْ الْكِبيرْ تَمَنْيه فُوقْ التَّلَاتِيْنْ
خَلِيْلِ اِلْمرعوش سِنُّه تَمَنْيَه فُوقْ الْعشْرِيْن
أحْمَدْ اِلسَّجِيْع سِنُّه تَلَاتَهْ فُوقْ خَمستَاشَرْ

* * * * * *

١٢ ــ سَارَهْ تقُوْلْ آخْ يَاأحْمَدْ مَتْخَلِّيْش خَلِيْل قُدَّامْ
دَا خَلِيلْ خَوَّافْ وَلَا يِرْعِبْ عِدَا قُدَّامْ

رُوحُوا مَعَ السَّلَامَهْ
إن جِيتُواْ يَامَرْحَبَهْ ، وِانْ مُتُّواْ اِللُّقا قُدَّامْ

* * * * * *

١٣ ــ أحمَدْ بِقُولْ يَا أُمِّى دَحْنَا مِلُوكْ .. بِتْجِينَا مِلُوكْ عَزَاْ بِمْنَا
فَاتْحِيْن دِيْوانًا .. لِكُل غَرِيْبْ عَزَاْيِمْنَا
كِفَاْيَهْ قِلْلِىْ الكَلام .. عَشَانْ كَلَامك ، واحْنَا طَالْعِينْ لِلموت هَيْقِلْ عَزَاْيِمْنَا .

* * * * * *

١٤ ــ زَادْ اِلْعَنتْ عَلَىْ أَحْمَدْ وِقَالْ يَاخَلِيلْ هَاتْ بَرَاوِىْ شُغْلْ اِلْجَبَلْ لَسْوَدْ
لَيضْغَطُواْ عَلِيْنَا أولَادْ لَمْلُومْ .. لَا نطُولْ أبْيَضْ وَلَا أسْوَدْ
عَشَانْ أنَا عَارِفْ وِلَادْ لَمْلُومْ نَهَارْهُمْ مِنْ أوّله أَسْوَدْ .

* * * * * *

١٥ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاوَادْ يَاخَلِيْل تَعَاْلَىْ فِى الْعَرَبِيَّهْ هِنَا ف جَاْرِىْ
أُقْعُدْ غُبَاْرَهْ نِتْسَلَّىْ .. دَانْتَ الشَّقِيْقْ جَاْرِىْ
قَاْلْ لُهْ يَاْمَا آنَا خَايِفْ النَّهارْدَهْ يِكُونْ عَزْرائيل قَاعِدْ جَارِىْ

* * * * * *

١٦ ــ أحْمَدْ بِقُوْلْ يَاخَلِيْل آهِىْ سَاعِةْ الرِّجَاْلْ جَيَّهْ
لَيَاْلِىْ اِلْهَنَاْ رَاحتْ .. وِلَيَاْلِىْ اِلتَّعَبْ جَيَّهْ
غَيْرِ لَوْ ما كَانْشِ اِلنَّهَارْدهْ تِكُونْ رُوْحَهْ بِلَا جَيَّهْ

* * * * * *

١٧ ــ خَلِيلْ بِقُول يَا أُمِّى قَبْل الْخُرُوْجْ نَاكُلْ
أَصَلِّىْ رَكْعتيْنْ لِله ، وأشُوفْ حَسَنْ ، وبَعدْ مَا أشُوفْ اِلضَّنَىْ آكُلْ
أنَا قَلْبِىْ حَدِّس النَّهَارْدَهْ مِنْ ضَربْ الرُّصَاصْ هَاكُلْ

* * * * * *

١٨ ــ أحْمَدْ بِقُولْ يَاخَلِيْل امْلَىْ تَنكْ العَرَبِيَّة بنزِينْ قِيْمِةْ نوْصَلْ مَا رَجْعِنْشِى .
خَلِيْل قَاْلْ لُهْ اللِّىْ فِيها يكَفِّيْها .. وبِكَلامكْ مَا رَجْعِنْـشِـىْ
أنَا قَلْبِىْ حَدّس يَاْخُوْيَا عَلَىْ بِيتْنَا مَا رَجْعِنْـشِـىْ .

* * * * * *

١٩ ــ وِنِزِلُواْ الْعَرَبِيَّة لِتْنينْ .. وَلَا كَانْـشِـىْ أَحَدْ فِيْهاْ
غيْرِ رَب الْعبَادْ كَانْ وَيَّاْهُمْ وَلَا فْيش صَدِيقْ فيها
وِهُمُّهْ أحْرارْ فى البلَد .. واسْمُهُمْ زَىّ العلم فِيها
قُبَالْ بَلَدْ اسمها « لِقْفَاص » كَانْ الحدِيثْ فِيْهَاْ

* * * * * *

٢٠ ـ أحْمَدْ يِقُولْ يَاخَلِيلْ حَضَّرْ شَهَامْتَكْ آهِىَ سَاعِةْ الرِّجَالْ جيَّهْ
وِدِىْ مَصْلَحِةْ اِنْتخَابَاتْ وِاللّىْ يموُت مَا لُوهْشِـىْ فِيْها دِيَّهْ
قَامْ قَالْ لُهْ خَلِيْل يَامَا أنا خَايِفْ تِكُونْ سَاعِةْ عَزْرائِيل جَيَّهْ

* * * * * *

٢١ ـ أحْمَدْ يِقُولْ يَاوَادْ يَاخَلِيْل اِنْتِبِهْ للكَلَامْ اِللّىْ قَالْتُهْ لِنا أُمَّكْ
يَاريتْنِى فُتَّكْ فِىْ الْبيتْ وِجِبتْ بَدَالْك أُمَّكْ
هِوَّهْ انْتَ نَاسِىْ يُومْ اِلإنْتِخَابَاتْ .. صَالِحْ شِتِم مَعَوَّضْ وِعَايْرُه يَاجَبَانْ بُأُمَّكْ .

* * * * *

٢٢ ـ أنَا لَوْ حِسَابِى كِدَهْ كُنْت سِبْتَكْ فِىْ الْبيتْ
وِجِبتْ حُرْمَهْ بَدَالَكْ
كَدَّتْ مَعَايَا .. وِانْتَ قَعَدتْ يَاخَايِبْ هِنَاكْ فِىْ البيتْ
مِنْ بَعدْ أبُوكْ وِلَادْ الْلُومْ مُمْكِنْ يِخُشُّواْ عَلينَا البيتْ

* * * * * *

٢٣ ـ يَاخَلِيْل مَا هُوْ الشَّقِيْق اِنْتَ
أنَا طَالِعْ مِنْ البيتْ وِمتّكِلْ عَلَىْ رَبْ العِبَادْ وِانْتَ
إنْ كُنتْ خَايِف عَاوِدْ عَلَىْ البيتْ
وِإنْ كُنْت رَاجِلْ اِقَفْ مَعَاىْ عَلَىْ طُولْ
بَسّ لَوْ اِتَّنيتْ فِى الضَّربْ . بِإِيْدِىْ هَضْرُبكْ اِنْتَ

* * * * * *

٢٤ ـ أهُمْ لِسَّهْ رايْحِينْ وِقَاعِدْ صَالِحْ وأخُوه عَبْدِ الرحْمَنْ فى البيت
شَافُو النُّورْ بِتَاعْ الْعرَبِيَّهْ
صَالِحْ يِقُولْ عَرَبِيَّةْ مِينْ يَابُوْ عُوفْ
اِللِّىْ مِنْ بعيْد بِتَضْرَبْ كَلَا كْسَاتْ فِىْ نَظَرْنَا
والشَّمس بِغِزُوبْ .. وِلِيْها هُرُوبْ فِىْ نَظَرْنَا
حَرَاجْ يَامَرْكَزْ مغَاغَهْ مَافِكْـشِـىْ رَاجِلْ لُه إعْتِبارْ فِى نَظَرْنَا

* * * * * *

٢٥ ـ أخُوهْ عَبْد الرَّحْمَنْ يِقُولْ لُهْ عَرَبِيَّةْ نَسَايبْنَا .. وَلَا تِرْجَعْ لِلكَلَامْ تَانِىْ
مَتِخْضِعْ نَفْسَكْ يَاخُويَا دَا الزَّمَانْ لَمَّا يِجُورْ مَا يْهِمُّه لَا أوَّلْ وَلَا تَانِىْ
واللّه لَتِتْبِهْدِلْ يَاخُويَا أصْلَكْ مُفْتَرِىْ وِعَايِزْ تِعْمِلْ رَيّنا التَّانِىْ

٢٦ ـ أبُوْ عُوفْ يِقُولْ يَاصَالِحْ دَا عَرَبِيَّةْ نَسَايبْنَا وِلَادْ جَادْ اِلْمُوْلَىْ
قَالْ لُهْ هَاتْهُمْلِىْ عَلَىْ طُولْ أنَا أشِيِّلْهُمْ خَرطْ مَعْ مُوْنَهْ
مِنْ جَاوِرْ الْحَدَّادْ يِتْحَرَقْ ، وِمِنْ جَاوِرْ البَنَّا هَتْحَصَّلُهْ الْمُوْنَهْ

* * * * * *

٢٧ ــ أبُو عُوفْ يقُولْ يَاْصَاْلِحْ دَاخْنَا مَعَاْنَا أمْوَالْ بِمَغَاْغَهْ لِلجِيْزَهْ
ومَعَاْنَاْ شَبَابْ طَاْلبَهْ الفَرْح والجِّيزهْ
صَاْلِح يقولْ لُه مِنْ بَعْد آنَا مَاْ هَمُوتْ وِلَادْ سَاْرَهْ يَاخْدُوْا مِنْكُوْ رُبْع الْمَاْلْ والجِّيْزَهْ .

* * * * * *

٢٨ ــ صَاْلِحْ قَالْ لُه أَنَا عَاْرِفْ مِنْ يُوْمْ يُوم أبوك مامات مَاخَلَّفْشِى غِير آنا الكبير فيكو
والْمُرْكُلُّهْ بِينْ الزَّمَانْ حَاْطِطْ عَ الْمِلِيح فِيْكُوْ
مِنْ بَعدْ أنَا مَاْ هَمُوتْ .. وِلَادْ سَاْرَهْ بِيبِيْعُوا وِيشْتِروا فِيْكُوْ

* * * * * *

٢٩ ــ وقَاْمُوا رِكِبُوا الْعَرَبِيَّهْ لِتْنِينْ
أحْمَدْ وَلَدْ جَدْ .. لَمَّا لَقَىْ الْعَرَبِيَّهْ قَامْ صَدَّرْ العَرَبِيَّهْ فِى الطَّرِيْقْ بِالْعَرْضْ
ووِقِفْ يِتْحَاْدِتْ مَعَ خَلِيلْ وِيتْلَفِّتْ فِى طُول مِنْ عَرَضْ
وِيْقُولْ لُهْ دَا أُمَّكْ قَضَّتْ زَمَانْها وهِيَّهْ نَضِيفَهْ عَرَضْ

* * * * * *

٣٠ ــ وِفِضِلُواْ واقْفِينْ لَمَّا الْعَرَبِيَّتينْ قَرَّبُم عَلَىْ بَعض
وَاحْمَدْ وخَلِيْل بِيتْحَاْدِ ثُمْ سَوَا مَعَ بَعضْ
أوَّلْ مَا اتْصَادمُوا الطَّرفِينْ تِحْلفْش جَبَلِينْ وِحَاْلْهُمْ الزَّمَنْ عَلَى بَعض
اِتْحَنْجِلْ ابْلِيس وراحْ وَزُّهُم عَلَىْ بَعض

٣١ ــ أحْمَدْ يِقُولْ لُهْ : يَاْصَاْلِحْ إنْتَ وأبُو عُوفْ عَلَىْ فَيْنْ رَايْحِينْ
دَا الْقلُوبْ لِسَّهْ مَلْيَانَهْ
أنَا أحْمَدْ وِلِدْ جَادْ الْمُوْلَىْ ، وأمِّى اسْمَها سَاْرَهْ
وِجَاىْ أرُدْ الاهَاْنَهْ
صَاْلِح يِقُولْ لُهْ : مَالْكُوكِدَهْ يَاوَادْ زَعْمانِينْ وِالزُّعمْ مَاْلِيكُوْ
تِتْحَشَّرُمْ لِيْهْ فِىْ اِلتَّقِيلْ ، وِشيْل اِلْحِمْل مِش لِيْكُوْ
يَاوَادْ يَاأَحْمَدْ مِنْ هِنْا فُوت لَحْسَنْ أحَزِّنْ أهَاْلِيْكُوْ
رُصَاْصَهْ تِيْجى للكِبيرْ قَبْل اِلصَّغِيْر فِيْكُوْ

٣٢ ــ قَام قَالْ لُهْ خَلِيلْ : مَتْعبْشِى .. إنْهِىْ يُومْ حَضَرْنَاْ اِلْغَدَاْ عَنْدَكْ
أبُويَا مَاتْ وِاحْنَا لِنَا وَاجِبْ عَنْدَكْ
تِقَاوحْنَا لِيهْ يَابَاشَا أنَا جَاىْ اِلنَّهارْده دِىْ عَنْدِىْ ودِىْ عَنْدَكْ

٣٣ ــ أحْمَدْ يِقُولْ لُهْ عيبْ عَلَيكْ يَاصَاْلِحْ قِلّ مِنْ الْغَلَطْ وابْرَدْ
عَلَىْ رَأى لَمْتَالْ قَالُوا اِلْكُبَارْ :
إنْ كَانْ عَنْدَكْ حَدِيْدْ فِىْ قَلْبَكْ ، دَوَاهْ عَنْدِنَا اِلْمَبْرَدْ
صَاْلِح يِقُولْ لُهْ طَاْلِعْ مِنْ الْبِيتْ وِفَايِتْ أُخْتِى لِيهْ
وِكَلَامَك مَا عَاْدْ بِيْرَدْ

طَاْلِعْ مِنْ الْبيتْ ليهْ يَاأَحْمَدْ ومِتَبَّعْ كَلَامْ أُمَّكْ
يَاوَادْ منْ هِنَا فُوتْ لَحْسَنْ أَحَزِّنْ عَليكْ أُمَّكْ
أَحْمَدْ قَالْ لُه يَابَاشَا أَنَا شَايِفْ كَلامَكْ ورَدَّكْ عَلَىّ عَاْدِمْ
أَنَا أَحْمَد ابْنْ سَارَهْ لَكِنِّى حِيَاقْ للعَاْدِمْ
صَاْلِحْ يِقُولْ لُهْ أَنَا صَاْلِحْ لَمْلومْ وكُل اِللِّىْ يِعَاْنِدْنِىْ يِمُوتْ
أَحْمَدْ قَالْ لُهْ مِنْ قَبْلِيْك اِنْتَ يَابَاشَا يَامَا مِلُوكْ مَاتِتْ
وِيَامَا مِلُوكْ هَتْمُوتْ
حَتَّى اِلْقُرْآنْ قَالْ : كُل نِفْسٍ عَلَىْ اِلدُّنْيَا لَازم تِدُوقْ المُوتْ
واِحْنَا يَاباشَا مِنْ قَبْل مَا نْجِيكْ مِنْ الْبيتْ ومِتطَوَّعِينْ لِلمُوتْ

٣٤ ــ خَلِيْلْ يِقُولْ لُهْ يَاعَم أَبُوْ عُوفْ
مَتِوْعَاشْ يُوْم مَا جِيْت عَنْدِنَا فِى الْبَلَدْ سَاْبِقْ
وِكُنْتُو غُرْبْ وِنُزَلَهْ ، وَأَبُوْيَا صَنَعْ فِيْكُوْ اِلجِّمِيْلْ سَاْبِقْ
وِجَاىْ قُبَاْلِى عَلَىْ اِلبرقِىْ يُومْ اِلضَّرْبْ تِتْسَاْبِقْ

٣٥ ــ أَحْمَدْ يِقُولْ لُهْ يَاصَاْلِحْ مِيْتَىْ اللِّىْ لِيْه خِصمْ يِضْرُبْ فِيْه عَلَىْ الفَاْضِى
دَاحْنَا بَاْشَوَاتْ وِانْتُواْ جِيْتُوا اِلْبَلَدْ وِكُنْتُوا أَغْرابْ عَ الْقَاْضِىْ
تِحُقِّشْ نَهَارْ أَبُوكْ مَا جِهْ
وِخَدْ أُوْضَة بِالْإِيْجَارْفِ عِزْبِةْ عَلِىْ الْقَاْضِىْ

٣٦ ــ أَبُوْ عُوفْ يِقُول يَاأَحْمَدْ كِفَاْيَهْ عيبْ دَاحْنَا أَهلْ وِنَسَاْيِبْ
إِنْ كَانْ أَخُوْيَا غُلُط نُقْعُدْ مِيْعَادْ نِحَدِّدْ فِيْه اِلْعِيْبَهْ وِالْعَاْيِبْ
وِكْفَاْيه هيْصَهْ بَقَىْ اِلْمرِبُوْط فِيْهَا يِرُوْحْ فِى سِكِّةْ اِلسَّاْيِبْ

٣٧ ــ أَحْمَدْ يِقُولْ لُهْ فِرِشْتْ فَرْشَهْ يَاجَبَانْ وِالْفَرْشَهْ مَا تِتْسَحَبْ تَاْلِىْ
لَمَّا انْتَ نِسِيْبِى يَاابُو عُوفْ ليهْ جِيتْ أَوَّلْ وِليهْ جَاىْ تَاْلِىْ
أَحْمَدْ ضَرَبْ صَاْلِحْ رِصَاْصَهْ طِلِعتْ مِنْ جَنْبُه اِلْيمِين تَاْلِىْ

* * * * * *

٣٨ ــ أَحْمَدْ بَعدْ مَا ضَرَبْ صَاْلِحْ يِقُولْ يَا خَلِيْلْ فِينْ اِلْوِصَاْيَهْ اِللِّىْ أُمَّكْ قَالِتْهَا لَكْ إِنْتَ
أَنَا جَاىْ مِنْ البيتْ يَاخَلِيْل ومِتَّاْكِلْ عَليْك انْتَ
أَنَا ضَرَبْتْ اِلشَّقِىْ وِالْهَادِىْ عَليْكْ إِنْتَ

* * * * * *

٣٩ ــ خَلِيلْ يِقُولْ يَاابُوْ عُوفْ تَعَاْلَىْ يَانِسِيْبِىْ تِعِبْتْ آنَا
صَاْلِحْ طَغَىْ يَاابُوْ عُوفْ وِصَاْلِحْ عِشْرِتُه وَانَىْ
وِانْتَ مِنْ حُسنْ ضَمِيْرَكْ وَقَعْتْ مِنْ قُرْعِتِىْ آنَا

* * * * * *

٤٠ ـــ أَحْمَدْ اِسْتَكْتَرْ اِلْعَاتْبَهْ طَبَّقْ عَلَىْ أَبُوْ عُوفْ وِقَالْ يَاخَلِيْل بَلَاشْ انْتْ .
عَنْدَكْ وَلَدْ يَاخَلِيْل هَبِّطْ هِمِّتَك وِانْتَ
يَارِيْتْنِى إتْكِلتْ عَلَىْ مَرَهْ وِلَا إتْكِلْتِشْ عَلِيكْ انْتْ

* * * * * *

٤١ ـــ أَحْمَدْ مِسِكْ سَوَّاقْ صَالْحِ وِقَالْ لُهْ رَوَّحْ وابْعَتْ اِلْبَاْقِىْ
إذَا كَانْ فِيها زيتْ وِطَايْلَاكْ أَنَا أَخَلَّصْ عَلَىْ اِلْبَاْقِىْ
وِإنْ مَاْكَاْنْشِىْ فِيها زيتْ يِبْقَى اِلْمُلْكْ لِلْبَاقِىْ

* * * * * *

٤٢ ـــ خَلِيلْ بِقُولْ تَعَاْلَىْ يَاأَحْمَدْ نِرَوَّحْ مِنْ عَ الجَّبَلْ نِمْشِىْ
مَا دَامْ ضَرَبْنَا جَبَلِينْ يِبْقَىْ الرَّكْش مَالَازِمْشِىْ
مَأدَامْ هِزِمْنَا أَسَدِينْ تِبقَىْ الرَّجْعَهْ مِتْعِبْشِىْ

٤٣ ـــ رَوَّحْ سَوَّاقْ صَاْلِحْ .. كَاْنْ بِشْتَغَل غَصْبْ لَا يِقْبَضْ وَرَقْ وَلَا فَاضِىْ
لَقَى العَرَبْ رَافْعِينْ الرَّايَات قَال بِزْيَادَهْ كَلَامْ فَاْضِىْ
دَأنَا رَأيِحْ بجَبَلِينْ وَأهُوْ رَأجِعْ عَلَىْ اِلفَاْضِىْ

* * * * * *

٤٤ ـــ غَفِيْرِ اِلزِّرَاْعَهْ بِتَاعْ صَاْلِحْ اِسْمُهْ أَحْمَدْ اِلْكِزَّه .. بِشْبِهْ لِلِص وِحَرَاْمِىْ
قَالْ هَاْتُوا اِلتَّارْ .. عَارْ يَأعَرَبْ وِحَرَامِىْ
عَلَىْ قَتْلْ صَاْلِحْ وَاخُوهْ لَلِاسْتِعْجَالْ وِحَرَاْمِىْ

* * * * *

٤٥ ـــ اِلْكِزَّهْ رَاحْ لأَحْمَدْ وِقَالْ لُهْ تَعَاْلَىْ يَأسَبْعْ اِلصَّبِر والتِّيْنْ
حَدِيْثْ النَّبِىْ قَالْ دَا حَلَالْ اِلْغِذَا عَ التيْنْ
وِانْتَ قَتَلتْ اِتْنِينْ كَاْنُوا مُفْسِدِيْنْ عَ الدِّيْنْ .

* * * * * *

٤٦ ـــ يَاسَلَامْ عَلَىْ أَحْمَدْ عَطَىْ الأَمَانْ بِيْدُهْ
وِنِزِلْ مِنْ اِلْعَرَبِيَّه وِسَلِّمْ عَلَىْ اِلْكِزَّهْ وِالْبُنْدُقَهْ فِ ايْدُه
يَأمَاكَانْ نَهَارْ شُومْ لَمَّا خُلُصْ اِلجَّبَخَانْ وِسَلِّمْ رُوحُهْ لِلعَرَبْ بِيْدُهْ

* * * * * *

٤٧ ـــ أَوَّلْ مَا ضَرَبْ أَحْمَدْ ابْنْ سَاْرَهْ فَاتِتْ مِنْ ضِلْعِتُه لِجَنْبُهْ
خَلِيْل مَا قَالْ لُهْ آخْ لَوْ مَعَاىْ جَبَخَانْ يَاكِزَّهْ لَأرَقَّدكْ جَنْبُهْ
أَوَّلْ رُصَاْصَهْ . تَانِىْ رُصَاْصَهْ . تَاْلِتْ رُصَاْصَهْ ـ رَاْبِعْ رُصَاْصَهْ
خَاْمِسْ رُصَاْصَهْ سَاْتِتْ رُصَاْصَهْ سَاْبِعْ رُصَاْصَةْ وَقَعْ خَلِيْل جَنْبُهْ

* * * * * *

٤٨ ــ أوّلْ مَامَاتْ خَلِيلْ وأحْمَدْ .. السَّوَّاق رِجِعْ لَقَىْ سَأرَهْ واقْفَهْ فى الشَّبَّاكْ
وحَاطَّهْ عَلَىْ رَاسْهَا بَشْكِير حَمَّامِىْ بِالْكُحْلْ مِزيِّنَهْ الشَّبَّاكْ
قَالِتْ لُهْ خَبَّرْنِى يَاسَوَّاقْ . قَالْ لها مَاتُوا ومِوِّتُوا لِتْنينْ
قَالِتْ لُهْ اطْلَعْ وِكِلِّمْنى بَلَاكْ مِنْ وَقْفِهْ اِلشَّبَّاكْ
لُوْلَا اِلنَّاسْ تِلُومْ لأزَغْرَدْ
مِنْ يُومْ تَارْ أبُوهُمْ مَا فَتَحْتْ مِنْ اِلدِّيْوَان شِبَّاكْ

* * * * * *

٤٩ ــ بِالْعَرَبِيَّه ووِصْلِتْ عَلَىْ اِلْبَرقِىْ
حَطِّتْ خَلِيْل عَ الشِّمَالْ وَأحْمَدْ عَ الْيِمِينْ
وكَانْ نُورْ سَأرَهْ عَ التُّرْعَهْ بَرْقِىْ
وكِيلْ اِلنِّيَابَهْ وِصِل وسَأرَهْ أمَّا تَضْحَكْ وقَاعْدَهْ عَلَىْ الْبَرْقِىْ
قَامْ قَالْ لَهَا مِشْ حَزِيْنَهْ ؟. قَالِتْ لُهْ عيبْ
مَدَامْ جَابُوْلِىْ اِلتَّارْ .. مِشْ عَارْ .. مَهَمِّلْنَاشْ
احْنَا أحْرَارْ وبِشَرَفْنَا مَهَمِّلْنَاشْ
أيه يَعْنِىْ اتنينْ ومَاتُوا عَلَىْ ضَيِّىْ مَهَمِّلْنَاشْ
بِعِزِّنَا جِبْنَا مَعَوَّضْ وغِيْرُهْ مَخَلِّفْنَاشْ

٥٠ ــ أمَانَهْ عَليكْ يَاوكِيْلْ النِّيَابَهْ أُضرُبْ عَلَىْ التَّصْرِيح بَدَالْ مَنُوسَّعْ اِلْفَرْشَهْ
مَدَامْ جَابُوا حَقّ الْوَالْدِينْ ما نِعْمِلْ فِىْ الْعَزَا فَرْشَهْ
بِعِزِّىْ خَلِّفْتْ معَوَّضْ .. وِأحْمَدْ وخَلِيلْ وَأنَا وَاضْعَهْ فُوتُّهْ فِىْ اِلْفَرشَهْ

* * * * * *

٥١ ــ عَمَلُوا للعِيَالْ تَصْرِيْحَاتْ وقَرَّرُوا اِلدَّفْنَهْ
قَبْرِينْ يِهزُّوْا اِلحَجَرْ وِيْقَرَّحُوا الجُّفْنَهْ
وسَأرَهْ وَاقْفَهْ تِقُولْ لَاسْمِعْنَا وَلَا شُفْنَا

* * * * * *

٥٢ ــ مِعَوَّض وَصَلُوا اِلْخَبَرْ وهِوَّ قاعِدْ عَلَىْ قَهْوِةْ الْبَلَدِىْ
قَالْ أمَانَهْ يَاجَرْسُونْ اعْمِلْ لِىْ كُبَّايِةْ شَاىْ مُرَّهْ عَلَىْ بَلَدِىْ
اخْوَاتِىْ مَاتُوا لتْنينْ سَبْعينْ يَا خَرَابْ بَلَدِىْ

* * * * * *

٥٣ ــ سَأرَه تِقُول أنْصُبُوْا اِلصِّوَانْ وأقَفْ حِلْو يَامْعَوَّضْ
واتْلَقَّىْ الْعَزَا عيبْ .. مَتِبْقَاشْ هَزِيْل يا مْعَوَّضْ
مَدَامْ خَلِيْل مِخَلِّف حَسَنْ هَيِبْقَىْ بَدَلْ أبُوهْ يَا مْعَوَّضْ
مَتْشِمِّتْشْ فِيْنَا لِخْصَامْ وِاحْنَا مِلُوكْ يَا مْعَوَّضْ
قَامْ قَالْ لَها عيبْ يَامه .. كَدَّاب إِلْلِىْ يقُولْ الاخْ يِتْعَوَّضْ

مَا مَاتْ خَلِيلْ وأحْمَدْ لِتْنينْ درعِتِى وفَاتُوا الْغُلبْ لِمْعَوّضْ

٥٤ ــ إِبْنْ خَلِيلْ نِزِلْ الصَّوَانْ قَالْ خَبَرْ ايه يَاعَمِّىْ حَواليكْ مِنْ الرِّجَالْ ألْفينْ .

وانْتَ رَاْجِلْ عَالْ تِسْوَىْ مِنْ السَّبُوعْ ألْفينْ

قَاعِدْ مَعَ النَّاس ليهْ لوحْدَكَ ؟ عَمِّىْ وأبُوْيَا فينْ !!

٥٥ ــ قَالْتْ لُهْ سَارَهْ تَعَالَىْ يَاحَسَنْ .. أبُوْكْ وعَمَّكْ مَاتْ

والأصْل عَلَىْ عَمَّكْ .

مِشْ نَاقْصَهْ حُزنْ يَاضَنَىْ أُمَّك .. ومَتْحُطِّش الْغُلبْ عَلَىْ عَمَّكْ .

أُقْعُدْ فِىْ جَارِى مَتْخُشِّش الصَّوَانْ بِزِيْد الْحُزنْ عَلَىْ عَمَّكْ

* * * * * *

٥٦ ــ أُمّ حَسَنْ تِقُولْ لإبْنَهَا تَعَالَى هِنَا يَاابْنِى

الشُّغْلَهْ مِش نَاقْصهْ مُر .. هَتْزِيْدْ الْمَرارْ يَاابْنى

أَنَا عَارْفَهْ جَاىْ بَدْرِىْ ليهْ ، ولِسَّهْ عَلَىْ ألفُراقْ يَاابْنِىْ

أَبُوكْ مَاْمَاتْ يَاحَسَنْ وِتشبَعْ مَلْطَشَهْ يَاابْنِىْ

٥٧ ــ اِلنَّحَّاس بِيْعَزِّى مَعوَّضْ عَلَىْ التَّلَفُونْ

قَالِتْ لُهْ مِينْ يَامْعَوَّضْ ؟ .

قَالْ لَها الْبَاْشَاْ عَلَىْ التَّلفُونْ .

قَالْتْ يَاوَادْ يَاخَدَّامْ

يَاتِمْسِكْنى مِنْ اِيْدِىْ أَتْسِنِّدْ عَلَىْ الْحيطهْ يَاْتْحَضَّرْ التَّلَفُونْ

قَامْ جَابْ لَهَا السَّنْتِرَالْ جَارْهَا

قَالْتْ لُهْ يَابَاشَا عَزِّيْنِىْ

أَنَا نِفْسِىْ أَعَزِّىْ اِلنَّاس بَسّ النَّفس عَزِّيْنِىْ

تَعَالَىْ اِلبيتْ يَابَاشَا عيبْ لَمَّا عَ التَّلَفُونْ تِعَزِّيْنِىْ

٥٨ ــ النَّهَارْدَهْ اِلْحَدّ وِصَابحْ عَليْنَا لِتْنينْ

اِلنَّاس يَابَاشَا بِتِعْزِمَك عَلَىْ تَرَبِيْزِةْ سُفْرَهْ وَأنَا عَزْمَاكْ عَلَىْ سَبْعِينْ

بَسّ مَا دَامْ جَاْبُوا اِلتَّارْ مَيْهِمُّونِيْش لِتْنينْ

* * * * * *

٥٩ ــ حَسَنْ يِقُولْ لِسَارَهْ يَعْنِى عَمِّىْ قَاْعِدْ بِيِتْعَشَّى

أَبُوْيَا مَا كَانْشِىْ يِدُوقْ اِلزَّادْ غيْر لَمَّا يِنَاْدِمْ عَلَيَّهْ أَتْعَشَّى

عَلَىْ حِجرْ أَبُوْيَا أَلْعَبْ وَأغَنِّى وِعَمِّى اِفْتَكَرْنِىْ بَعْد مَا اتْعَشَّى

* * * * * *

٦٠ ــ إنْ كُنتْ رَاجِل عَالْ اسْمَعْ مَعَ اَلْبَاْشَا

حِكَاْيِةْ أحْمَدْ وِخَليل وخُدْ لَكْ دَليِلْ يَابَاشَا

اِلرَّاْجِلْ الجَّدْ يِتْصَاحِبْ وِيِتْمَاْشَىْ

والرَّاْجِلْ اِلْمَرْعُوش بَلَاش مِنْ عِشْرِتهْ وِمَاْشَهْ

* الراوى : محمود حسن الصعيدى ـ أمى ـ ٥٢ سنة ـ عامل ـ سوهاج ـ مكان الجمع وتاريخه : أعطو الوقف ، بنى مزار – ١٩٨٨ .
* مفردات النص :ـ

١ ـ أثناء رئاسة على ماهر للوزارة التى تشكلت عقب استقالة وزارة محمد توفيق نسيم الحيادية قامت اضطرابات عنيفة فى البلاد ، وكان أبطالها طلاب الجامعات والمدارس الذين ضغطوا على الأحزاب لتشكيل جبهة وطنية فى مواجهة الانجليز برئاسة مصطفى النحاس باشا ، شاركت فيه جميع الأحزاب عدا الحزب الوطنى الذى لم يكن يعترف بالاحتلال البريطانى ، وتمت المفاوضات المعروفة بين مصر وبريطانيا التى انتهت باتفاق عام ١٩٣٦ . وبصرف النظر عن جوهر هذا الاتفاق فقد عاد النحاس باشا إلى مصر وشكل وزارته الجديدة ، بعد أن أجريت انتخابات نيابة لبرلمان جديد انتهت بفوز ساحق لحزب الوفد ( راجع د . زاهية قدورة ـ تاريخ العرب الحديث ـ دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٦٩ ص ٣٥١ ـ ٣٥٢ ) وواضح أن هذا هو الانتخاب الذى يشير اليه النص فى أول شطرة من شطرات فقرته الأولى . لختلاف : الاختلاف.يشير النص هنا إلى أن خلافا قد حدث بين ممثل حزب الدستور فى المنطقة ( معوض جاد المولى ) وبين ممثل حزب الوفد ( صالح باشا ) أثناء هذه الانتخابات ، ويبدو أنه الخلاف الذى يعود إليه النص فى الفقرة الثانية . ويشير نص آخر حديث لدينا إلى أن اختلاسا قد حدث وليس خلافا ، بقوله « شوف لختلاس بان » ... الخ ) . والاختلاس يعنى تزوير أصوات بعض الناخبين لصالح أحد المرشحين ، وهو ما لم نقره لعدم وجود دليل منطقى عليه بالنص ، فضلا عن أن أحداً لم يخبرنا بذلك ممن التقينا بهم فى المنطقة . يلفت النظر أيضا فى الشطرة الثانية من هذه الفقرة استخدام الفنان الشعبى لياء النسبة عند حديثه عن صالح باشا بقوله « الوفدى » فى حين أنه يغفل ذلك عند حديثه عن ممثل حزب الدستور ، ونرجح أن يكون السبب فى ذلك اعتزاز الشعب البالغ بحزب الوفد فى ذلك الحين ، والكراهية الشديدة لصالح باشا من أهل المنطقة ، فأراد الفنان الشعبى بياء النسبة التخصيص دون التعميم حتى تلتصق النقائص بصالح باشا وحده لا بالحزب الذى يمثله . أما اذا قلنا بأنها جاءت من ضرورة اتفاق أحرف الروى فى الفقرة عاب قولنا أن الراوى كان يمكنه أن يقول « كانت زحمه شديده بين الدستورى والوفدى » ، ولم يكن ليحدث أى عيب عروضى نتيجة لذلك ، خاصة وأن العيوب العروضية فى الشعر الشعبى هى عيوب عيانية وليست سمعية ، أى ترى بالعين لو قمنا بتدوينها ، ويتم التغلب عليها واقامة معوجها عند الأداء ، وحينئذ لن نجد اجابة شافية للتعميم فى جانب والتخصيص فى جانب آخر .

٢ ـ وكلامه على العموم ساره : أى كلامه على الجميع يمشى ويسير ؛ والمعنى أنه مطاع . نط : النط عموما هو القفز ، و « النط » فى الكلام يعنى التسرع الأهوج ـ ربِّتك ساره : قامت سارة بتربيتك ، ومن العيب الكبير والاهانة الشديدة أن يقال للرجل أنه تربية امرأة .

٣ ـ لصحابه : لأصحابه ـ الغلب : المكابدة .

٤ ـ عينه قرعه : تعبير عامِّى يطلق على المرء عندما لا توقفه حدود اللياقة والذوق عن سلوك مرذول . ويعنى بالعامية « البجاحة وقلة الأدب » .

٥ ـ **قالتله** : قالت له .ـ البدل : فى الشطرة الأولى مبلغ من المال كان يدفع للاعفاء من الخدمة العسكرية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى بديلا عنك .ـ مفهاش : ليس فيها .ـ جيَّة : آتية .

٧ ـ خليك : كن ـ مبيهموش : لا يهمه ، والمعنى هنا أنه لا يخاف من أحد . ـ أطلع فى كتف أخوك راجل : أى أخرج إلى جواره كما يخرج الرجل إلى جوار أخيه ويسانده .

٨ ـ مخلفناش : لم ننجب .ـ بِعْزِنِّى : سأعتبر نفسى لم أنجب ، ولهم مثل شعبى يوضح المعنى أكثر يقول : « زرعناها ياريت طلعت بعزن »

٩ ـ بالباط : بالأحضان .ـ على جِيه تعنى فى الشطرة الأولى على قدوم ، والمعنى أنه قدوم بعيد غير متوقع فيكون اللقاء حارا ، أما فى الشطرة الثانية فهى تعنى أن هذا الرصاص سيكون علاجا لها لأنه سيطفىء نار قلبها بقتل صالح باشا .

١٠ ـ هاتيلى : أحضرى لى .

١١ ـ المرعوش : شديد الخوف دائما ـ السجيع : الشجاع القوى .

١٢ ـ متخليش : لا تجعل .ـ قُدَّامْ : فى الأمام .

ـ عِدَا : أعداء ـ رُوْحُوا : إذهبوا ـ قُدَّام : يوم القيامة .

١٣ ـ عزايمنا : مآدبنا ـ قلِّى الكلام : لا تكثرى الكلام .

ـ عزايمنا : عزائمنا .

١٤ ـ براوى : جمع بروة ، وهى عود قصير وغليظ من الخشب يستعمل فى القتال المتلاحم . ذكرها أحمد تيمور باشا فى معجمه فقال « بروة الصابون ، والبروة عود من خشب أشبه بكُريك الفران يخرج به الفُران ، فى أفران السوق ، الخبز من الفرن . ويرادف هذا اللفظ : البشكور ، الكشكور ، النشـو ، العود – معجم تيمور الكبير ـ أحمد تيمور ـ اعداد وتحقيق : د . حسين نَصار ـ الجزء الثانى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ١٩٧٨ ص ١٦٥ حرف الباء فصل الراء وما يثالثهما » . لسود : الأسود .

١٥ ـ غباره : القليل من أى شىء وتعنى هنا فترة قصيرة ، ويقابلها فى الصعيد الأعلى هَبَأْبَهْ » .

١٦ ـ رُوْحَهْ بلا جَيَّهْ : ذهاب بلا عودة .

١٧ ـ حدّس : من الحدس وربما تكون من الحديث فيكون رسمها الاملائى « حدث » .

١٩ ـ لتنين : مثنى العدد ( ١ ) ، وقد أثبتناها وفق منطوقها لا وفق رسمها الاملائى « الاثنين » .

ـ لقفاص : الأقفاص اسم قرية تابعة لمركز مغاغة .

٢٠ ـ ديه : مبلغ من المال يؤخذ فى القتيل كفأ للثأر .

٢١ ـ اتبه : بتشديد التاء المكسورة ، هكذا ينطقونها ، أى انتبه .

ـ فتك : تركتك . ـ عايره : كلمه بما يعيب على الملأ .

٢٢ ـ حرمه : امرأة ـ كدت : كابدت وتعبت .

٢٣ ـ مِتْكل : معتمد ـ عاود : أرجع وعد إلى البيت .

ـ اتنيت : انثنيت ، والمعنى تخاذلت ولم تكن صلبا .

٢٤ ـ حراج : لفظ يستعمل عندهم للاستهزاء بنخوات الرجال .

٢٦ ـ هاتهملى : أحضرهم لى . خرط : الخرط هو كل ما يتهشم من الشىء الصلب ، ويستعمل غالبا فيما يتم اقتطاعه من الطين الجاف . أما « المونـه » فهى ما يستعملـه القائم بـالبناء فى تثبيت القـوالب والمداميك فى أماكنها .

٢٧ ـ بمغاغة : الباء هنا تقوم بعمل « من » ، أى : من مركز مغاغة حتى مركز الجيزة « ونرى أن استعمال الباء أبلغ ، اذ تدل على أن أصل المال يبدأ من مغاغة ، التى هى مكان الاقامة ، وأن امتداده طال حتى مركز الجيزة . أما الجيزة الثانية ، فى الشطرة الثانية ، فتعنى « الزيجة » أى الزواج ، وهى فى الشطرة الثالثة : اما تقتصر على أملاك أسرة صالح باشا بمحافظة الجيزة باعتبار أنها تمثل ربع أملاك هذه الأسرة فى رأى الفنان الشعبى ، واما تعنى الجزية ، وهو ما نعتقده .

٢٨ ـ حاطط : حط الطائـر أى هبط ووقف . ـ المر : معـروف ، ويعنى هنا المصـائب التى تجلب المرارة . والمعنى أن المصائب كلها قد حطت على صالح باشا باعتباره ـ وفق تصوره ـ أفضل رجال أسرته .

٢٩ ـ لتنين : مثنى العدد ( ١ ) ـ عرض : عرض الفتاة شرفها ، ونضيفة عرض تعنى أن شرفها لم يدنس .

٣٠ ـ قريم : اقتربت كل عربة من الأخرى ـ يتحادثم : يتحادثوا .

٣١ ـ حالهم الزمن : دفعهم الزمن ، وفى نص آخر « وحالهم الزمن الردى على بعض » . وَزْهُمْ : حَرَّضَهم .

٣١ ـ القلوب لسه مليانه : أى مترعة بالغيظ من جراء الاهانة التى لحقتهم .

ـ زعمانين : تزعمون أنكم قادرون على مالا قدرة لكم عليه ، وهو الواضح لنا من السياق .

٣٢ ـ متعبشى : لا تعيب .

ـ تقاوحنا : المقاوحة هى الجدال الغبى والعنيد .

ـ دى عندى ودى عندك : هذه عندى وهذه عندك ، وهى مقاصة عرفية للأخطاء لتحديد المخطىء .

٣٣ ـ قل من الغلط وابرد : كفى خطأ واهدأ ، والمعنى : أنك أخطأت كثيرا وعليك أن تكف وتشعر بالخجل من أخطائك .

ـ كلامك ما عاد يبرد : لم يزل كلامك شديدا عنيفا .

ـ متبع كلام أمك : منساق وراء كلام أمك .

ـ ردك على عادم : الرَّد هو الاجابة . ـ عادم : غير مقبول أو مستساغ .

ـ لكنى حياق للعادم : الحياق هو القدر المناسب من الملح للطعام حتى يكون مستساغا ، وقد أطلقت هنا فى معرض تحد لصالح باشا الملوم ، وتحمل وراءها من التهديد والتجريح والثقة بالنفس قدرا كبير يصعب التعبير عنه فى هامش .

٣٤ ـ متوعاش : ألا تعى وتتذكر .

ـ غرب: غرباء .
ـ نزله : النزيل من ينزل بمكان ما ليس من أهله .
ـ قبالى : أمامى وفى مواجهتى .
ـ البرقى : ترعة بالمنطقة تسمى ترعة البرقى .

٣٥ ـ ميتى : متى .
ـ ع الفاضى : تعنى فى الشطرة الأولى الضرب غير المؤثر الذى كأنه لم يكن ، وفى الشطرة الثانية تعنى بلا مال وأثاث وغيره ، مما يحمله المرء فى انتقاله إلى مكان ما بغرض الاقامة فيه .
ـ تحقش : ألا تذكر وتتذكر .
ـ أوضه : حجرة .

٣٦ ـ هذه الفقرة بكاملها ليست موجودة بنموذج آخر جمعناه لهذه القصة ، ويبدو منها أن عبد الرحمن قد أحس بالخطر من حديث أحمد فطلب منه الاحتكام إلى مجلس عرفى « قعدة عرب » لتحديد المخطىء ومقدار أخطائه ، ولا داعى اطلاقا لقتال أعمى يذهب ضحيته من أخطأ « السايب » ومن لم يخطىء « المربوط » . ومن المعروف أن أسرة صالح باشا أسرة عربية أو هى تنتسب إلى العرب الليبيين .

٣٧ ـ فرشت فرشه ياجبان : يبدو أن تاء الفاعل فى « فرشت » تعود على المتكلم وليس على المخاطب ، الذى هو أبو عوف ؛ إذ من الواضح أن أبا عوف لم يتكلم بسوء منذ بداية المواجهة . أما صفة « الجبن » التى ألحقها أحمد بأبى عوف فهى لكونه خشى المواجهة ، وطلب الاحتكام إلى مجلس عرفى ، فان كان غير ذلك تكون هناك فقرة قد سقطت من السياق أو أكثر . وتالى فى الشطرة الأولى تعنى : ثانية ، أما فى الشطرة الثانية فتعنى : وراء ، وهى فى الشطرة الثالثة اما أن تعنى أنه ضربه فى جانبه الأيسر فخرجت الرصاصة من جانبه الأيمن ، والمعنى هنا يكون : الجانب التالى ، وأما أن تعنى أنها خرجت سريعة من جانبه الأيمن فى آخر الأمر .

٣٨ ـ متاكل : معتمد ، وهى من التواكل .

٣٩ ـ الشطرة الثانية من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر .
ـ صالح عشرته وانى : طيِّب عشرته أبطأ وتأخر . ـ قرعتى : نصيبى .

٤٠ ـ الشطرة الثانية من هذه الفقرة أيضا لا وجود لها بالنموذج الآخر الذى لدينا .
ـ هبط همتك وأنت : أضعف همتك ونزل بها كما أضعفك ونزل بك .
ـ اتكلت على مره : أعتمدت على إمرأة .

٤١ ـ روَح : عد . ـ ان كان فيها زيت : ان كان فى الروح مدد وبقية . والشطرة الثالثة والأخيرة من هذه الفقرة غير موجودة بالنموذج الآخر للنص ، وتعنى أنه إذا لم يكن فى الحياة بقية فان الملك لله الباقى بعد فناء الكون ، فليس لأحد خلود على الأرض .

٤٢ ـ الركش : بقايا ما تهدم ـ ملازمشى : لا يلزم ـ الرجعة : العودة إلى البيت .
ـ متعبشى : لا تعيب .

٤٣ ـ لا يقبض ورق ولا فاضى : لا يتقاضى راتبا ، ولديه من الأعمال الشخصية ما يمكن أن يؤديه بدلا من هذا العمل الذى لا طائل من ورائه ولا فائدة . ـ بزياده كلام فاضى : أطلاق لفظ « كلام » على رفع الرايات يثير قضية فى حاجة إلى تحميص ، فاذا كان القول يعنى الفعل فاننا نكون بازاء مرحلة بدائية فى التفكير تصورها اللغات فى نموها ، واللغة العربية مرت بنفس المرحلة ـ على ما يحدثنا ابن الأثير ـ حين كان الفعل « قال » يعنى حدوث شىء ويعنى أيضا وبذات الوقت الاخبار عنه ( راجع أحمد رشدى صالح ـ الأدب الشعبى ـ طبعة ٣ ـ مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٧١ م . ومعنى الجملة العامية : كفى هذه الأفعال التى ليس لها معنى .
ـ راجع على الفاضى : عائد بلا صالح باشا وعبد الرحمن .

٤٤ ـ غفير الزراعة : خفير الزراعة هو الحارس الخاص الذى يقوم على حراسة المزروعات بالدائرة التى كان يمتلكها صالح باشا فى ذلك الحين .
الكِزِّه : لقب ، وَكَزَّ : ضغط على شفته السفلى بأسنانه غيظا أو تهديدا . ـ اللص : مفرد لصوص وهو البين اللصوصية حين يتلصص .
ـ الحرامى : من يجترأ على انتهاك ما لايحل انتهاكه . أما حرامى فى الشطرة الثانية فمعناها : حرام . أى لا يحل لكم أن تتوانوا عن الأخذ بالثأر . وحرامى فى الشطرة الثالثة معناها : سوف

أرمى وأرمى بفتح الراء وكسر الياء فى الأولى وضم الراء وفتح الياء فى الثانية .

٤٥ ــ ياسبع الصبر والتين : ان التحليل الذى حصلنا عليه من الراوى لهذه الجملة يتلخص فى : أن الصبر والتين ينموان فى الصحراء ومن ثم يكون المعنى : ياسبع الصحراء ، ويساند هذا التحليل على حد قولهم الفقرة الثانية التى تقول « حديث النبى قال : ... الخ » ، « إذ أن الرسول » صلى الله عليه وسلم « كان يعيش بصحراء الحجاز ، ولا معنى لوجود هذه الفقرة بغير أن تشير إلى ذلك المعنى الذى يقصدونه . ولما كانت المنطقة التى جرت بها الحادثة منطقة زراعية ، وفيها ينمو الصبر ( نبات الصبار ) على المقابر ، فان هناك صلة اقتران بينه وبين الموت ، فى حين ينمو التين على أطراف الحقول وفى الحدائق ومن ثم تكون صلة اقترانه بالحياة . ولهذا نرجح أن يكون المعنى ياسبع الحياة والموت أى أنك ستظل سبعا حيا كنت أو ميتا كونك قتلت اثنين من أعتى الرجال . وهذا المعنى يرد فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب مفتاح « وانت قتلت اتنين كانوا مفسدين عاتين » أى شديدى العتو .

٤٦ ــ البندقة : البندقية : ــ الجبخان : الرصاص ( الذخيرة ) .

٤٨ ــ البشكير : المنشفة ، وهى فى أصلها « بيش كير » فارسية دخلت التركية ( أنظر معجم تيمور الكبير ــ سبق ذكره ص ١٨٤ حرف الباء والياء وما يثالثهما ــ خبرنى : أخبرنى .

ــ بلاك : وردت هذه الكلمة فى نص الراوى : ممدوح عبد الوهاب « بلاش » : أى لا داعى ، « وبلاك » تؤدى نفس المعنى مع خلاف ينشأ بسبب القاء اللوم من سارة على السائق الذى حدثها بحديث تتلهف على سماعه وهى واقفة فى « الشباك » ، ولو أنه صعد اليها وحدثها بما يريد أن يحدثها به لما أضطرها إلى هذه الوقفة ومبادلته الحديث لأن ذلك مرذول فى نظرها . والشباك معروف ( النافذة ) : أو لعلها تعنى أن بلاء سائقها يجىء من « وقفة الشباك » .

٤٩ ــ البرقى : ترعة بالمنطقة ــ وكان نور ساره على الترعه برقى : أى أن جمال سارة أو بياض لونها كان أشبه بالبرق يخطف الأبصار ــ مهملناش : لم نهمل أو نفرط ــ ضيى : من الضياء وهو معروف ، واستعمالها فى سياق كهذا يحمل الكثير من الانزياح الذى يميز لغة الشعر بخاصة ، إذ يتجاوز الفنان الشعبى الشرف إلى الحسن والجمال ، وكأنه يريد أن يقول إن الحسن والجمال لا يوجدان الا بالشرف ، وبلا شرف لا يكون الحسن حسنا ولا الجمال جمالا .

٥٠ ــ أضرب على التصريح : صدق على تصريح الدفن .

ــ بدال مَتْوَسَّع الفرشه : بدلا من أن تتسع دائرة القتال فى معركة أخرى تهدر فيها أرواح ودماء كثيرة ــ العزا : العزاء . والمقصود من هذه الشطرة « الثانية » هو أنه ما دام الأمر لم يخرج عن حدود استرداد الحق ، فلا مبرر لمعركة ثانية .

٥١ ــ العيال : هم من يعالون ، سموا لذلك عيالا . واستعمالها هنا يؤكد مدى القوة والسيطرة التى كانت تتمتع بهما سارة على أولادها .

ــ قرروا الدفنه : توجد فى نص آخر للراوى : ممدوح عبد الوهاب « قَرِّبُوا الدَّفْنَهْ » أى أسرعوا بعملية الدفن حتى لا تثير الجثث المطروحة على الأرض مشاعر الغضب والرغبة فى الانتقام عند ذويهم وهو أفضل . أما بقية الفقرة فغير موجودة بالنص المذكور ــ يقرحوا الجفنه : يجعلوا الجفون تتقرح من كثرة البكاء .

ــ وساره واقفه تقول لا سمعنا ولا شفنا : أى أن سارة كانت طبيعية جدا وكأن لسان حالها يقول لا شىء قد حدث .

٥٢ ــ كبايه : كوب .

٥٣ ــ الصوان : سرادق العزاء ــ متشمتش : لا تشمت .

ــ لخصام : الخصوم ــ واحنا ملوك يامعوض ، أى ونحن ملوك يامعوض . وفى نص الراوى ممدوح « واحنا مماليك يامعوض » ولا معنى لذلك ما لم تكن النظرة إلى المماليك قد تغيرت عما كانت عليه أيام حكمهم لمصر ــ درعتى : ذراعاى .

ــ فاتوا : تركوا .

٥٤ ــ تسوى : تساوى .

٥٥ ــ متخششى : لا تدخل .

٥٧ ــ التلفون : الهاتف . ــ يتحضر التلفون : أى اما أن تحضر لى التليفون . ــ السنترال : معروف ، أما هنا فيعنى التليفون الرسمى ( الحكومى ) إذ يبدو أن تليفون عضو مجلس النواب ( معوض جاد المولى ) كان يأخذ هذه الصفة فى ذلك الحين ، وهكذا أيضا كان يسمى تليفون العمدة الرسمى حتى وقت قريب .

ولأن التليفون الرسمى يكون عادة بديوان العمدة أو عضو مجلس النواب لا فى المنزل ، فاننا نستنتج أن سرادق العزاء قد نصب بالديوان . وبقية الفقرة تفيض بشعور حاد ، فبرغم أن سارة فى أمس الحاجة إلى العزاء ، وهى تطلبه صريحا من النحاس باشا ، الا أن عزة نفسها تمنعها من أن تظهر بهذا المظهر ، الذى تعده ضعفا ، أمام الناس . ان هذا التماسك المنهار أو هذا الانهيار المتماسك يدلنا على أن هذه المرأة لم تكن مجردة من المشاعر ، كما يبدو من النص ، وإنما أملت عليها الظروف أن تلعب دورا تكون فيه الرجل والمرأة فى وقت واحد .

٥٨ ــ لتنين : يوم الاثنين ، وهو واضح من السياق .
بنعزمك : تدعوك ـ لتنين : مثنى العدد ( ١ ) .

٥٩ ــ ينادم : ينادى .

٦٠ ــ خد لك دليل : خذ عظة وعبرة .

ــ بلاش من عشرته وماشه : لا داعى لعشرته . ومشيه . وهذه النهاية توجد فى أحد النصوص التى أهداها للباحث ، مسجلة على شريط كاسيت ، الأستاذ محمد رفعت عبد العزيز ، على النحو التالى

إنْ كُنتْ رَاْجِلْ عَالْ إِسْمَعْ مَعَ الْبَاْشَا

وِقَعَدْنَا عَندْ اِلْحاجْ صَفْوَتْ وغَنّيْنا وِمِثّلْنَا وِأَلّفْنا عَلَىْ الْبَاْشَا

عَلَىْ عَازِفْ رَبَابْ أَوَّلْ أَبُو فَرْغلىْ

عَأزِفْ رَبَابْ تَأْنِىْ أَبُوْ رَجَبْ

عَأزِفْ مَزْهَرْ مِحَمَّدْ رَمَضَانْ يَابَاشَا

وواضح أن هذه النهاية ليست هى النهاية الأصلية ، وإنما قد أرتجلها الراوى ، الذى نجهل اسمه ، للتعريف بأعضاء فرقته الذين لا يعرفهم جمهور مستمعيه .



# الإبداع والعوامل التى تؤثر على التجديد الإبتكارى عند الشعبيين

د. هانى جابر إبراهيم

إن المبدأ الذى نبنى عليه هذه الدراسة ، يدور حول عدم النظر إلى عملية صياغة التشكيل الفنى الشعبى دوماً برؤى جماعية وبشكل مطلق فى التعريف ، بقدر ما يمكن النظر إلى هذه العملية من خلال أن بعض الأعمال الفنية ، تعكس رؤى فردية ذاتية لبعض الفنانين الشعبيين ، وهى التى تقوم بدفعهم إلى الخلق الفنى المتميز ، والابداع الجمالى المتفرد . ويكون من نتائج هذا ؛ أن الانتاج الفنى فى هذه الحالة مع هؤلاء المبدعين يكوّن قيمة جمالية بعيدة عن الإتجاه السائد فى ذلك الوقت ، وهو ما يعرف بالانتاج النمطى الذى تعود على ممارسته الفنية المجتمع الشعبى فى البيئة .

وهذا الأمر يعنى أن هناك نوعاً من التفاعل الحسى الذى ينفرد به هؤلاء المبدعون ، والذى يساعدهم على الاندماج الفنى فى الحدس الذاتى ، وكذلك على تحقيق نمو التجربة الخاصة . ويعنى أيضاً أن الانتاج يمثل إنتاجاً إبتكارياً له رؤية جمالية عميقة تجاه توظيف الأشياء ، وهى رؤية كاشفة عن الميل للتجديد .

**ومن ثم يأتى التعبير الفنى عند هؤلاء المبدعين مختلفاً عن الموروث الشائع . وهذا ما نعنى به « إنتاج إبتكارى » ينفرد بمقاييس جمالية تميزه عن غيره فى الشكل والمضمون ، أى أن وراء ذلك تجديد فى التصور الفنى ، يضاف على الموروث الشعبى .**

نشير إلى أن هذه النوعية من المبدعين يصطنعون الشكل الفنى بأسلوب فى البناء يعتمد على التفكير الذاتى ، ثم يعيدون هذا البناء إلى الشعبيين لانتاجه تحقيقاً لغايات جمالية ، وأيضاً تدعيماً لموقفهم من الارتباط الأوثق بالبيئة . ومن أهمية هذا التبادل الفنى أن الخلق الفنى الجديد هو إضافة يصطنعها المبدع فى كل جيل ، ومن وقت لآخر ، ومن مرحلة تاريخية إلى مرحلة أخرى . لتكون هذه الإضافة أداة تواصل بين الفنون التقليدية وبين المستحدث

الجديد ، وكذلك بينهما وبين سائر أعضاء المجتمع .

إلى جانب هذا فإن هذه الإضافة تكشف بشكل غير مباشر عن عواطف وميول وأشغال الشعبيين بعد ذلك . ولذلك فإن التجديد فى الفن الشعبى ليس غرضاً مخططاً له بطبيعة الحال ، أو هدفاً مقصوداً لذاته ، **وإنما هو وسيلة من وسائل الترقى لمجال من مجالات المسلك العملى الشعبى ، وهو التعبير بالممارسة اليدوية والإستفادة بالخامات المختلفة ، وهو أيضاً صدى للتفكير الإبتكارى للمبدع الشعبى الذى يريد أن يجعل لإبداعه الفنى الجديد تاثير على الذوق الجمالى فى بيئته** . وأيضاً ليكون فى الوقت ذاته أداة تكسب مادى ، ونوعاً من الافتخار والزهو بعمله وإنتاجه ، وليمتع به الآخرين . بمعنى أن الفنان المبدع يريد أن يحقق إنتاجاً جديداً له أصول جمالية ومثيرا للمتعة فى آن واحد .

وبعد .. فمن المتعارف عليه ، أنه فى أغلب أشكال الانتاج الفنى الشعبى ما قد يجعل الموروث الجمالى فيه معبراً عن طبيعة البيئة وعن نمطية الأداء الفنى ووحدتها التشكيلية ـــ كالأزياء مثلًا ـــ وأنه قد يعبر الموروث أحياناً عن أسباب اختيار الشعبيين لتلك الممارسة وشيوعها بين أفراد المجتمع ، ولكن هذا كله لا يعنى بالضرورة أن الاحتفاظ بكل هذه الخصائص ، أو التغافل عن عنصر هام يعتبر أحد السمات الانسانية التى تحدد القدرة المتفردة على الانتخاب الفنى لدى بعض المبدعين من الشعبيين . وهؤلاء هم الباحثون عن شكل وصياغة بنائية جديدة وخواص جمالية فريدة ، ذلك لانه من طبيعة الخلق الفنى أنه يولد فى لحظة ما ، عندما يتمكن المبدع من توجيه تفكيره الابتكارى نحو تجربة جديدة تتبلور نتائجها لخلق شكل متفرد من الناحيتين ـــ البنائية والجمالية . وبناء على ذلك نجد أن المفردات الجديدة التى قدمتها لنا اللوحة ( شكل ١ ) تتضمن صوراً لأشكال بيئية وأخرى لأشكال مستحدثة ، مثال ذلك : الجمال وعربات النقل بجانب عنصر حيوانى آخر . يعنينا من هذا: التوليفة ، ثم الصياغة الفنية التى لجأ إليها المبدع .

والإتجاه الذى يشد ناحية الفن فى التحليل الجمالى ، غالباً ما يكون فى مثل هذه النوعية من الاعمال هو البعد عن الاشكال البنائية التقليدية ، والتى تبدو فى الزخارف الأخرى المحيطة بالعناصر التشخيصية ، ففيها احتفظ المبدع بالإتجـاه التحويرى للعناصر النباتية والهندسية . أما عن العناصر الرئيسية الأخرى ، والتى تتمثل فى التشكيل الجديد ، نرى المبدع يلجأ إلى الواقعية الخيالية والتى تموج فى نفسيته . ولذلك جاءت وكأنها رسوم من فنون الطفل البالغ . على أن الصياغة الكلية للعمل الفنى وضحت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .

وهو فى ذلك ـــ أى المبدع الشعبى ـــ حريص كل الحرص على أن تتضمن تلك التجربة الجديدة أصولًا شعبية ، وأن تحقق إنعطافاً جديداً فى مسار الفن الشعبى فى البيئة . وهو فى ذلك يعى أن يكون إنتاجه الجديد همزة إنتقال من البسيط التقليدى إلى الشكل الجمالى المتدرج الصعب المعقد . ولذلك يمكن القول أن الشعبيين عنـدما يتقبلـون الإنتاج الابتكارى ، فإنهم يميلون إلى درجة أكثر من التنظيم للمثيرات الحسية لديهم ، وإلى تصور أعمق فى أشغالهم الجديدة . وبعدها ينتقلون من مرحلة التعبير النمطى الشائع ـــ ومن مرحلة الاحتكاك المعرفى بما هو تقليدى ـــ إلى إنتاج فن جديد ، ويأخذ هذا الفن طريقه مع الجماعة ليصبح علامة من علامات فنونهم الشعبية . تعكس اللوحة ( شكل ٢ ) أسلوباً نمطياً فى التعبير الفنى ، وهو إتجاه بنائى تشكيلى شائع بين أغلب الممارسات الشعبيات اللاتى يقمن بتطريز الأثواب ، إلا أن التوزيع الجمالى لعناصر التشكيل قد بنى على التحرر الأكثر وعياً بتوظيف المساحات واللعب بثلاث تنويعات لونية . ولذلك فقد مال العمل الفنى نحو التجريد الذى يمزج بين الزخرفة المعمارية وبين التطريز النسجى .

والسؤال الملح ، والذى يفرض حضوره دوماً على هذا الموضوع عند مناقشته مع الباحثين ، يدور حول ماهية الفن الشعبى وموقعها من حالة السكون الجمالى .. وهل هذا الفن يولد نتيجة مهارة شعبية فى

الأداء العملى وحده ؟ وهل هو فعل يأتى عن عادة سلوكية شعبية تدفع أفراد المجتمع إلى ممارسة نوعية تتصف بالتشكيل وتعرف بالإنتاج البيئى ، والذى نعرفه بالفن الشعبى ؟ . والإجابة عن هذا السؤال ، أو هذه التساؤلات ، تفصح فى الحقيقة عن معناها بشكل قوى . بمعنى أنها تشير إلى أن المجتمع الشعبى من خلال سلوكياته المتعددة يحقق إنتاجاً فنياً ، وهو الذى ينتج من خلال الممارسة اليدوية والخبرة المنقولة شفاهة عن طريق التعلم ، ونقل القدرات والخبرات الفنية التقليدية إلى غيره ، فيتولد عند الأجيال إضافة من الخبرة المكتسبة والرغبة المستمرة فى التعبير بالفن . ومن خلال مداومة الإنتاج الفنى تتحول هذه الخبرة إلى مهارة فى استغلال أدوات الإنتاج وتوظيف الخامات والمحافظة على الخصائص البيئية .

ومن هنا يأتى التعريف بأن الفن الشعبى ممارسة جماعية شأنه شأن الممارسات الاجتماعية الأخرى ، والتى يلجأ إليها المجتمع الشعبى فى حياته اليومية ، بالإضافة إلى أن إنتاجهم الفنى يكتسب معهم صفات وخواص المكان وسمات الانسان . « وإذا كان الإبداع سمة فردية ، فإن الإنتاج فيه له ملامحه الاجتماعية التى يشتق منها الإبداع نشأته ودوافعه وتطوره . ولذلك فإن الإبداع له صفة خاصة تتمثل فى تأثره بظروف البيئة التى تحيط به » . أما الفن الشعبى مع المبدعين من الشعبيين فمن الملاحظ أن هناك عوامل أخرى تؤثر أحياناً على المهارة المكتسبة والعادة الموروثة ، وتدفع الخبرة إلى التجربة ثم إلى الخلق والإبتكار .

ولا شك أن هذه المرحلة الأخيرة تتطلب نزعة جمالية ، لا تتوافر إلا لمن كان يملك ناصية التفكير الابتكارى القادر على الحث على التجديد والتطور ثم الارتقاء . وأهمية التفكير الابتكارى أن يدفع المبدع إلى الانتقال من مرحلة النمطية التشكيلية الفطرية ، باعتبارها إتجاها عاماً ، إلى ما هو أعمق من ذلك ، وأكثر تعقيداً مما هو مألوف وقائم . بحيث يكون المبدع قادراً على صياغة نغمة تشكيلية جديدة تتضافر مع تفاعل مفردات البناء العام للعمل الفنى الجديد .. بدءاً من اختيار التصور الذاتى إلى أدوات التشكيل إلى الخامات ، ثم توظيف ذلك كله بأسلوب تتحقق فيه القيمة الجمالية الجديدة ، والتى تتحقق من وجودها الوظيفة النفعية ، والبعد الذوقى فى الجماعة . بالإضافة إلى تعميق الأصالة الشعبية والمتمثلة فى تاريخ الجماعة .

**ولذلك فإن إثارة التفكير الإبداعى عند الشعبيين يعتمد ، فيما يعتمد ، على نمو التجربة بشكل متواتر وإطرادى .** وتظهر أبعاد ذلك واضحة جلية فى العمل الفنى عندما نعتبره شكلًا جمالياً متفرداً عن غيره من الأشكال الانتاجية ، ذلك لأن التجربة عند المبدعين يتحدد دورها فى تجسيم الاحساس الجمالى ودورها فى مجال التشكيل ، بما يضمن استقلالية العملية الابداعية عن غيرها .

ويتضح هذا المعنى عندما نتعرض للشكل رقم (٣) ونقارنه بالشكل رقم (١) . فنجد فيهما أن المبدعتين إتبعتا طريقتين تتعارضان فى التصور الجمالى لكل منهما ، لا من حيث البناء الفنى فقط ، بل والعناصر المختارة لتزيين رقعة القماش . ففى الشكل رقم (٣) هناك ميل من الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريدى يتمثل فى شكل المعين . وقد أتمت الفنانة توظيفه على رقعة القماش بالشكل الذى يحقق لها تحاور مع المأثور الشعبى التقليدى ، مستخدمة فى ذلك الخطوط المجردة بإتجاهات مختلفة لتعطى إحساساً بتغير المساحات نسبة وتناسباً . وفى موقع آخر من اللوحة نجد أن شكل المعين قد تحور إلى شكل مشخص نباتى يمثل الزهرة ، والتى تبدأ من عندها الحركة الزخرفية لتنتهى إليها أيضاً .

وبرؤية شاملة لهذا العمل الفنى نستطيع أن نلحظ مدى تأثير عنصر الزمن ، وما يتبعه من متغيرات ، على السلوك العام وعلى نفسية الفنان ، ومنها ما يعرف بإيقاع العصر ، والذى يتميز بالسرعة . وهذا بدوره قد إنعكس على أسلوب اختيار الفنان للمعالجة الفنية ، والتى اعتمد فيها على

ملء المساحات الكبيرة بالخطوط بدلًا من المعالجة التقليدية ، والتى كانت فى الماضى تمثل برهاناً على إمكانية الفنان العالية ، عندما كان يختار التقنية قبل « الفهلوة » ،و كان يجعل أعماله مجموعة من المنمنمات الدقيقة تحاوره ويحاورها فى صيغ جمالية .

والواقع إن ما أثير حول هذا الموضوع من تساؤلات والرد عليها ما هو إلا تأكيد على معنى حيوية المأثور الشعبى ؛ ذلك لأن من الأمور الهامة فى مجال الفولكلور التركيز على ضرورة معايشة المأثور الشعبى وحضوره بين الجماعة بإنسانيته ، ولذلك فهو يعيش فى ضمائرهم ، وينعكس على سلوكياتهم واحتياجاتهم . ولأن هذا يعنى أن الحيوية فى المأثور تنتج عن التجدد المستمر فى تفكير المبدعين الابتكارى ، وأنه يولد من مرحلة فنية جديدة ، ثم يأخذ طريقه نحو الانتشار والتعميم ، وفى هذه الحالة ينتقل نتاج هذا التفكير من خصوصية الإبداع الفردى إلى عمومية الانتاج الشعبى ، ويصبح فعلًا تقليدياً تمارسه الجماعة وتنتجه ليعبر عنها وعن المكان ككل . واللوحة رقم ( ٤ ) تعبر عن تلك الحيوية فيما أضافته من معالجة فنية جديدة تبنى على الاستفادة بالمعطيات الوافدة لأسلوب تحوير الأشكال النباتية وتداخلها مع الأشكال الأخرى كالطيور . ونتيجة لهذا الفعل ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والشكل الجمالى والبعد الإنسانى فيهما داخل العمل الفنى فى طى الخفاء . لماذا ؟ لأن التفسير السيكولوجى سيوجهنا ناحية التمرد الذى أحاط بالفنان حين قام بعملية التوازن بين الرموز الشكلية التقليدية وبين التعبير فى عالم جديد يعتمد على تقارب الثقافات وتقدم وسائل الاتصال الإعلامى . أن تلك اللوحة تنبىء عن استدعاء الفنان صور الخيالات استدعاء فعلياً ، الصور التى تمثل دلالة مكانية ، وإن كان البناء الفنى يكسّر حدود المكان .

ومن اهتمامنا ها هنا ، تحديد المبدأ المعلن عنه فى أول الموضوع ، وهو تحديد مفاهيم الدراسة التحليلية لجماليات الفن الشعبى ، وكذلك توجيه إهتمام الباحثين تجاه الفصل بين حدود جماليات التعبير الفنى الفطرى المتوارث ، وهو الذى يمثل نوعية من الانتاج الفنى تتوقف عنده الخبرة والمهارة عند حدود إتقان الأداء والمحاكاة ، وبين نوعية أخرى شعبية تنبع عن إبداع إبتكارى وخلق فنى ، والتى تتوجه من خلال التفكير الابتكارى لدى بعض الشعبيين ، ولها حدود جمالية تعبر عن قيم بنيت على التجديد والتفرد الفنى .

وقد يتبادر عند البعض أن الانتاجين فى تحديد المعيار الجمالى يمكن الإعتماد على قياس واحد للأبعاد الجمالية فيهما ، وذلك من منطلق أن البعد الجمالى لكل منهما ، مهما أختلف ، فهو محدود لأنه نابع من مساحة جغرافية وتصورية واحدة لكل منهما ؛ بالإضافة إلى ذلك أن مصادر الإلهام فيهما واحدة أيضاً . ومع هذه الحقيقة ، إن جاز هذا بشكل غير تخصصى ، فإن الدراسة تؤكد على أن التعبير الفطرى التقليدى والتعبير الفنى المبتكر ، وموقع كل منهما من موضوع القيمة الجمالية مختلفان ، ولا يعنيان معنى واحداً من حيث الشكل والمضمون . والاختلاف هنا ينصب على :ـــ

١ ـــ أن النتاج الفطرى التقليدى هو نتاج محاكاة لإبداع الغير ، وهو نتاج تمارسه الجماعة بشكل نمطى ، يكاد يخلو من التباين الذاتى لمصطنعيه والممارسين له ، كما يتضح ذلك من الشكل رقم ( ٥ ) ، والذى يعبر عن صديرية الثوب والتى نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الأصلى ، أى أنها نفذت لغرض آخر ، ثم رأت صاحبة الثوب الاستفادة منها وحاولت فى ذلك تطويع هذه القطعة لتلائم الوظيفة الجديدة لها . فنحن نشعر أن الوحدات الزخرفية تأخذ إتجاهاً أفقياً للخارج ـــ بينما لو كانت منفذة أصلًا للثوب فمن المؤكد أن الوحدات كانت ستتجه إتجاهاً رأسياً يتفق مع خطوط الثوب ذاته . وفى هذا رؤية تقليدية تدعو إلى الاستفادة بهذه القطع الفنية لما فيها من مجهود وجمال .

٢ ـــ أن الخبرة المجمعة من تكرار الممارسة ،

وإن كانت تؤكد على دورها فى كل منهما ، إلا أنها تتوقف عند حدود التعلم وإتقان العمل ونقل الخبرة عن الآخرين ، وذلك ما ينعكس على خصائص الانتاج الفطرى التقليدى ، وما يتاكد عليه من مهارة المحاكاة لغيرها من الأشكال الموروثة . أما فى التعبير الفنى المبتكر النابع عن التفكير الابتكارى ، فإن **الخبرة فيه تؤكد حضورها على دور المبدع فى استخدام الصيغ الفنية القديمة وإعادة صياغتها برؤى جديدة مع الاستفادة بالمعطيات الجديدة الأخرى** . ويمكن أن نشير إلى **هذا الفعل** من قبل المبدع الشعبى على أنه نوع من التمرد الإيجابى على التشكيل الفنى العام التقليدى السائد حين ذاك ، وعلى ما هو مألوف ومعتاد فى بيئته . ويتضح ذلك فى الشكل رقم (٦) فالتشكيل فيه جاء معبراً عن ما هو موجود بالفعل ويقترب أيضاً من أشغال الصوف والكليم المرسم .

٣ — ليس كل خبير فى الممارسة ، ويمتلك المهارة الفنية فى الانتاج ، مبدعاً وخلاقاً . **لأن الإبداع والخلق فى مجال الفن يتطلب بالضرورة نوعية من الممارسين لديهم المقدرة على استغلال التفكير الابتكارى فى إيجاد صور جديدة لها طابعها الجمالى الفريد** . وهى بذلك تثرى حركة الفن الشعبى ، وتغنى معها ميراثه الفنى ، كما أنها تصبح مؤثرة على إنعاش حيويته .. وفى اللوحة رقم (٧) نجد أن هناك عناصر جديدة فى تواجدها على عمل فنى واحد ، وخصوصاً فى مجال النسجيات المرسمة ، وهذه العناصر المشكلة للعمل الفنى هى : —

١ — السيارة .
٢ — الطائرة .
٣ — الحيوان .
٤ — الراقصة .
٥ — أغصان السعف .
٦ — الوحدات المعدنية .
٧ — الوحدات الهندسية المجردة .

ويهمنا فى ذلك العناصر الأربعة الأولى ، حيث أن المبدع هنا استفاد استفادة كبيرة بأشياء الطبيعة وأدواتها الحديثة ، ولم يجعل الموروث التقليدى يقف حائلًا بينه وبين حركة الزمن . والمبدع بهذا الفعل يسجل بدءاً جديداً لحركة التاريخ للفن الشعبى ، ويدفع الموروث إلى معايشة مع العصر .

ولذلك فإننا نقف مع نتاج هذه النوعية من الإبداع أمام أعمال متجانسة متفردة بطابعها ، ولا يعود شأن مضمونها إلى الموروث التقليدى إلا فيما نسميه بالانتاج الشعبى .. وهو الانتاج الفنى الذى يعبر عن حتمية **التتابع الزمنى** للفن الشعبى فى المكان .

## الفن الشعبى والتتابع الزمنى للتعبير الجمالى: —

الحديث عن الفن والابداع وعلاقتهما بحتمية التتابع الزمنى فى الفن الشعبى ، معناه الحديث ضمناً عن علاقة المبدعين الشعبيين بتصوراتهم عن واقعهم الملموس الذى يعيشون بين جنباته ، والحديث أيضاً عن إدراكهم المتفاعل مع حركة الزمن المتمثل فى المستحدث الدائم من مؤثرات ومسببات متنوعة ، والتى تمثل بدورها نوعاً من التراكم المعرفى بالمحسوسات ، وبالفهم الواعى لاحتياجات الجماعة منها .

**ومن ثم فالابداع فى الفن الشعبى هو نتاج لتفاعل التتابع الزمنى عليه ، وليس خلقاً فطرياً فى ذاته** ، بل هو نتاج التفاعل المنظم بين أحاسيس المبدع وحدسه ، وبين تلك المؤثرات والمسببات لتكون أدوات إثارة لتفكيره الابتكارى .

ومهما يكن من أمر هذا الحديث ، فإن النظرة العلمية ، التى تؤدى إلى تحليل نتاج الإبداع الشعبى ، تثير إشكالات متعددة ، ومواقف متنوعة .

مثلما يبدو على أنه ميل إلى الاتجاه القائل بعدم إمكانية حدوث خطوة فى التطور فى أشكال التعابير الفنية ومضامينها فى الفن الشعبى على وجه التخصيص ، على الرغم من أن أصحاب هذا الرأى يؤكدون على تواجد المبدعين الشعبيين فى كل مجتمع

من المجتمعات التقليدية ، باعتبار أن هناك مقولة مسيطرة تتضمن أن الفن الشعبى هو نتاج الجماعة ، وأن المبدع يغيب فى التشكيل البنائى للمارسين ، وبالتالى فهو نتاج شعبى يغيب وراءه المبدع الفرد .

ويمثل هذا الحجاب ( شكل ٨ ) جانباً من الموروث الذى يجسد معتقداً شعبياً حول صد الحسد ، وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان المتوفرة للخامة . وقد حاولت الفنانة أن تبنى بنيان عملها على تكرار وحدة المثلث ، وأن تستخدم الفراغ بين المثلثات الثلاثة أسفل المثلث الكبير ليعطى العمل بعداً مكانياً ، ويؤكد على معايشته مع الفراغ الأشمل .

وعلى الرغم من ذلك ، فنحن بدورنا نؤكد على وجود المبدع الشعبى المتفرد ، والذى يسعى إلى ترجمة ما يدور فى تفكيره الابتكارى من صور جمالية جديدة لم تخطر على بال الآخرين . ونؤكد مع ذلك أنه قد بات للتسلسل التاريخى ، المتعاقب زمنياً ، على أشكال التعابير الفنية فى تلك المجتمعات ، والتى أثرت بدورها على الوحدة التشكيلية وأشكالها المرتبطة بالابداع الشعبى ، وكذلك على حركة المبدعين عبر العصور المختلفة وتفاعلها مع الأحداث المرتبطة بالضرورة مع حركتها . فإنه قد باتت تلك الحركة وتفاعلها بمثابة موقف الدفاع عن إمكانية تحريك الفن الشعبى نحو التطور من خلال دينامية التفاعل مع الزمن والترقى الذى إبتدعه الإنسان بشكل عام والشعبى منه بشكل خاص .

**إن هذه الدينامية ما هى إلا حيوية الفن الشعبى ، ومن أهم خصائصه . وفى الوقت ذاته فإن هذه الحيوية التى تعبر عن ذاتها تسير ضد الاتجاه الذى يؤكد على أن هذه النوعية من التعابير الفنية ــ شكلًا ومضموناً ــ تعتبر من الثوابت الإجتماعية غير القابلة للتطور أو التغيير أو التحريك ، فهى كالأعراف مثلًا بالنسبة للبيئة ، والتى لا ينطبق عليها منظور حركة الزمن وما يتبعها من متغيرات منظورة .**

وها هنا .. نقول أن الثبات فى الفن الشعبى ووحداته التشكيلية **لا يعنى بالضرورة ثباتاً بالشكل المطلق ، وإنما هو ثبات الظاهرة دون المظهر فيه** . ذلك لأن الثبات هنا يتوقف على معنى الظاهرة بكونها شعبية . وبمعنى أوضح أن الظاهرة هى التى تعيش فيها وحولها هذه النوعية من التعابير الفنية ، ومن حيث أن لها دلالاتها الشعبية فهى فى الواقع ثابتة . أما من ناحية المظهر فإنه قابل للتغيير والتطور والتحريك ، وأيضاً فهو قابل لاكتساب عناصر جديدة ، وللاختزال ولاستنباط أشكال مستحدثة .

لذلك كان دور المبدع الشعبى دوماً متجدداً ، ومتفاعلًا مع هذا الواقع فى التعرض للأشياء الملموسة ، وتأثيرها على تفكيره الابتكارى . وخلاصة ذلك أن الانتاج الشعبى مع مبدعيه من الفنانين يكون قابلًا للصياغة الجمالية الجديدة ، وأيضاً يكون المجتمع الشعبى ذاته ميالًا إلى هذا العمل الفنى المستحدث .

ويحدثنا التاريخ المنظور للآثار الإنسانية وأطلالها وحفرياتها على أن الفن الشعبى كان له أشكالًا جمالية متعددة ، ولايزال كثير من هذه الأشكال يعيش بيننا إلى الآن ، إلا أن هناك من الإضافات والتغيرات التى لا تحصى ولا تعد تشكلت مع الأشكال السالفة لها . كما أن هناك العديد من الابداعات المبتكرة قد أصبحت مع التتابع الزمنى جزءاً من ميراث المجتمع .

ولذلك يمكن القول أن الفن الشعبى كالإنسان صاحبه ، فهو فن ينبع عن إحساس إنسانى ليوقظ به شعور الآخرين ، ذلك بحساسية قادرة على تجسيد الحقائق المرئية ، بالإضافة إلى التصورات الذهنية للمأثورات الشفاهية ، وبالإضافة أيضاً على أن نوعية من الفن يمكن من خلالها توظيف خامات متعددة لتخدم بانتاجها المجتمع فى حياته .

## المبدع الشعبى والمجتمع : ـــ

وإذا كان هناك عدد من الخصائص الفنية والاجتماعية للمبدع الشعبى ، فإن من أهمها قدراته

الذاتية فى التعبير عن المفاهيم الجمعية التى تدور بين أفراد المجتمع واهتماماتهم الروحية والترويحية ، وهو فى طريقه إلى هذا يأخذ فى إعتباره الطرق الكفيلة التى يحافظ بها على التقاليد الاجتماعية ، ويحرص أيضاً على أن يكون إنتاجه الفنى الجديد بمثابة إشباع للآخرين نفسياً وعملياً . وأن يكون أداة جمع وإتصال بين أفراد المجتمع .

هذا المعنى ، أو هذا المستهدف من دور المبدع الشعبى وتأثير التفكير الابتكارى ، يصدق على جميع الأشكال التعبيرية الشعبية ، والتى يتفنن فى أجناسها المبدعون . وبتعبير آخر يصدق على كل نشاط فنى وتعبير جمالى يقوم به هؤلاء الرواد من بين أعضاء المجتمع ، ويستمرون فى إبداعهم كلما كانت رؤيتهم للواقع أكثر صدقاً ووعياً .

ولا يصح أن يتبادر إلى الذهن أننا عندما نتجه بالدراسة نحو هذا الذى ندعو إليه ، من حيث **أهمية التجديد الابتكارى على تطور المأثور الشعبى ، إلى أن يصبح الفن الشعبى مجرد تكوين تجربة فنية ودعوة إلى الترقى من خلال طبيعة فردية فى التصور والتشكيل** ، لأن ذلك أمر يصعب إدعاءه ، ويصعب أيضاً تنفيذه .. لأن ما ننشده فى ذلك يختص بناحية الإبداع وتأثير التفكير الابتكارى عليه . ولكن الإبداع فى الفن لا يكتفى فقط بنمو العادات الحرفية ولا بزيادة المهارات الفنية ، وإنما يتطلب فى المقام الأول استعداداً ذاتياً يدور حول القدرة على بناء نوعية من التفكير النامى الابتكارى له تفرده وخصوصيته . وهذه القدرة لا تتوافر إلا لمن ملك من الشعبيين إمكانية المعايشة الواعية للمجتمع ، وإلا لمن ملك أيضاً حداً من فلسفة الواقع المرئى المحيط بالبيئة وبالغايات النفعية والذوقية وغيرها .

## الابتكار فى الفن الشعبى

## قيمة أم إتجاه :-

ويمكن أن نلخص هذه الجزئية ، فيما لو استخدمنا قاعدة القواعد الجمالية الخاصة بحدود الفن الشعبى ، نظراً لأن له جماليات تعرف به . ولذلك فمن السهل تحديد معنى القيمة الجمالية ، ومعنى الإتجاه الفنى .

ولا شك أن القيمة الجمالية يعبر عنها العمل الفنى الابتكارى ، باعتبار أنه نابع من الإبداع ويحمل معه طابعاً متطوراً له خصوصيته التعبيرية ، ودون أن ينهار — فى وضعه الجديد — التركيب الفنى للموروث بشكل حاد .

وقد قصدنا بهذا ربط القيمة الجمالية بالخلق والابتكار ؛ نظراً لما يتضمنه العمل الناتج عنهما من معان أبعد كثيراً فيما لو أشرنا إلى تحديده بالاتجاه الفنى ، **لأن القيمة الجمالية حينئذ توضح الفلسفة التعبيرية التى تفسر الحلول الابتكارية للصور الفنية** . هذه الحلول بالقطع تأتى متنوعة ومتعددة بتعدد الصور ، ولكن فى علاقتهما معاً سنجد أثرهما واضحاً فى البناء الفنى متشابكاً كخيوط النسيج ، وأيضاً تتوحد معهما القيمة الجمالية المعبرة عن دلالة العمل الفنى الجديد من ناحية شعبيته .

ومن منظور يتفق مع ما سبق عرضه ، فإن القيمة الجمالية الجديدة سوف تأخذ طريقها بعد ذلك نحو مسلك الشعبيين الانتاجى ، وعندها سوف تتحول من كونها قيمة جمالية لها خصوصيتها ورؤيتها الإبداعية المتفردة إلى عمومية التعبير الشعبى والإنتاج البيئى ، أى أن القيمة الجمالية هنا ستصبح إتجاهاً فنياً فى أطر فنون البيئة . وعندما ينتقل العمل الفنى الابتكارى إلى فن تقليدى قابل للانتشار فى دائرة ينطلق مسارها من المبدع إلى الشعبيين .

وعندما نوضح ذلك بالقياس إلى عمل فنى نابع من تفكير ابتكارى ، نجد أن الشكل رقم (٩) يوضح لنا بصورة جلية ما نود أن نوضحه من خلال هذا الموضوع . فالمبدع الشعبى صاحب هذا العمل ، هى من بنات مدينة العريش ، وهذه المدينة تتميز بخصائص متنوعة إجتماعية وثقافية وحياتية .. وفى

مجملها تشير إلى المجتمع البدوى . وهو الآن ينهج مع المجتمعات الأخرى منهاجا من المعاصرة والتحديث ، واقترابآ من خصائص وادى النيل .

وقد تأثرت المبدعة ، كما هو واضح من الشكل رقم (٩) ، بما هو متاح لها من رؤى جديدة للمناسبات الاحتفالية والاجتماعية ، وكذلك بالعروض الفنية التى تبثها وتقدمها وسائل الاعلام وأجهزة الثقافة ، وهذا التأثير قد إنعكس على أسلوب المعالجة الفنية فى زخرفة ثوب عريشى ، وأيضاً فى صياغة « الجمل » التشكيلية التى لم تكن فى شأنها واردة من قبل .

وعلى أى حال ، فهناك مسميات عامة لتقسيم الوحدات الزخرفية التى صاغت بها المبدعة تلك الجمل التشكيلية وهى :ـ

١ ـ وحدة زخرفية لشكل آدمى ، ويتمثل فى الراقصات .

٢ ـ وحدة زخرفية لعنصر نباتى ، ويتمثل فى الأغصان .

٣ ـ وحدة هندسية مشخصة تتمثل فى المربع والمثلث .

٤ ـ وحدة زخرفية تمثل خطوط مجردة لربط الوحدات بعضها مع بعض .

ومن الأفضل دائماً أن نتمكن من أن نضع فى اعتبارنا ، عند دراسة هذا العمل التشكيلى ، أن **هناك دافعا يتمثل فى الانتخاب الموضوعى ، إلى جانب الحرية فى اختيار البناء الفنى . وكلاهما أكد أهمية التفكير الإبداعى للفنانة ، وأنها حرصت أيضاً على تأكيد الجوانب الخاصة بالتعبير الشعبى وإنعكاسه على العمل الفنى ككل .**

ولذلك فإن المبدعة هنا قد انتخبت موضوعاً يمزج بين ما هو مألوف وما هو غير معتاد . كما اختارت بناءآ فنياً يتفق مع الوظيفة المنوطة بتلك الوحدات على الثوب . وأخيراً حرصها على التوافق بين ذوقها الخاص وذوق الجماعة من جميع النواحى . فليس من الملاءمة عندما يهتدى المبدع إلى التشكيل العام بصورته الابتكارية أن يغيب عن وعيه فى لحظتها البعد الاجتماعى ورؤيته لهذا العمل ، وأن تمرد الفنان لا يعنى أن الوحدة الفنية المختارة يجب أن تتعمق فى معان بعيدة بصورة شاسعة عن المعانى التى اعتاد على وجودها الذوق العام ؛ ولكن من الملاءمة ، والتى أوضحتها الفنانة فى عملها ، أنها احتاطت إلى ذلك بأن جعلت الأبعاد الجديدة تتوازن مع الأبعاد الاجتماعية من ناحية أهمية حضور الوحدة الزخرفية فى الانتاج الفنى ، ولهذا كان عملها قريباً من المعنى الدارج له شعبياً فى البيئة .

ومن ناحية أخرى حرصت المبدعة ، فيما حرصت عليه ، أن يكون مرادها الفنى الجديد نحو الوحدة الناشئة والمنفذة فى العمل أن تكون بعيدة عن محاكاة الوحدات الفنية السالفة ، وفى نفس الوقت ألا تبتعد بشخصيتها الجديدة عن مجال تصور الآخرين لها وعن وجدانهم أيضاً .

ومن هنا جاء العمل الفنى فى النهاية وحدة متجانسة مع طبيعة الفن الشعبى فى هذه النوعية من الانتاج الفنى ..وسنكتشف عندما نقترب من هذا الشكل (٩) أننا أمام مستويين من البناء الفنى . أحدهما يقترب من الأشكال البنائية التقليدية ، فنجد أنه يتضمن تقسيمات متدرجة أفقية ، تدخل جميعها فى حدود مساحة كلية مستطيلة ، وهذه المساحة تبنى على مجموعة من عناصر هندسية وخطية ، تأخذ فى ترتيبها وضعا متكررا ممتداً ؛ ولكن بأبعاد متسقة تتباين من خلالها تنوع العناصر الزخرفية . وتأكيداً من الفنانة ، فقد قسمت هذه المساحة الكلية بشريط وهمى ، ليعكس إيحاءاً ، وذلك بوضع الوحدة الأساسية المتكررة فى وضع معاكس ، وهى الوحدة البنائية النباتية التى تجردت ثم تحورت لتأخذ شكل شمعدان ذى عشرة أفرع .

هذا الحل الفنى أضفى على الوحدات الهندسية الأخرى إحساساً بأنها تتقابل معاً بشكل رأسى . ويمكن أن نصف ذلك بأنه نوع من اللعب بالوحدات الزخرفية فى تنسيق واع ، بحيث تنقل إلى الرائى

إحساساً ممتداً من وحدة إلى الوحدات كلها .

هذا الإتجاه من الفنانة أدى إلى تزايد توضيح وتثبيت الوحدة ، وتأكيداً على إستمرار الشغف والاهتمام بالرؤية الكاشفة عن المعنى المقصود بالقيمة الجمالية فى العمل الفنى الجديد . ومع هذا تظهر البراعة فى قدرة الفنانة كموهبة لهذا العمل فى استخدام ذلك البناء الفنى لتضفى به إحساساً بالمنمنمات ؛ حيث أكد هذا الشعور استخدام الخيط بطريقة معبرة عن نجاحها فى استخدام اللون الواحد الأزرق المضىء ، والذى تداخل مع الأرضية السوداء للقماش ، فأعطى إحساساً بجو الليل وظلال النجوم .

مع هذا ، فإن العمل ، حتى الآن وبهذه الكيفية من التعبير ، يمكن للبيئة أن تكشف مغزاه الفنى بفطرية وسليقة ؛ حيث أن التعبير قد تم صياغته بالسجية المدربة وبمهارة مدربة أيضاً . ومن ثم فإن الآخرين قادرون على تذوق ما فيه بالفطرة ، ولكن ، وهذا هو المهم ــ لا يمكن أن نحدد حتى القيمة الجمالية التى ننشدها من وراء الإبداع .

ولما كان هذا الأمر لابد له من أداة تفصح عنه ، فإن المبدعة لجات إلى الشكل المعمارى أو الرؤية المعمارية لكى تصيغ هذا العمل فى شكله النهائى . فكان أن انتخبت مجموعة من أشكال الراقصات كعنصر آدمي ، يقفن فى جوار بعضهن البعض ، وفى مقياس واحد ، وفى وضع استعداد لبدء حركة إيقاعية فى لحظة ما . هذا التصور للشكل فى حله النهائى إنما هو صدى لرؤية التفكير الابتكارى وللرؤية الواقعية للفنانة ، وقدرة على توظيف أسلوب معمارى متمثل فى فن المعرنسات التى تمتد فوق بعض البنايات التاريخية والبيئة ، وذلك بتنظيم وترتيب ، لتحقق إيحاءاً بأن الراقصات يقفن على أرضية المسرح ، ويعلون هذا البناء السفلى ووراءهن خلفية سوداء ، وكأنها بانوراما للفضاء المحيط بهن والممتد إلى ما لا نهاية .

بالإضافة إلى ذلك فإن الفنانة إتجهت نحو الواقعية فى تمثيل الراقصات ، خلافاً لما اتبعته فى الحليات السفلية ، إلى حد محاكاة الشكل فى طبيعته . وهذا ما تدلل عليه التفصيلات التى أضافتها فى تأكيد سمات الراقصات .

ومن الطريف أن الفنانة فى واقعيتها قد خصت إحدى الراقصات بلون يختلف عن بقيتهن وكأنها الراقصة الأولى للفرقة .

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن هؤلاء الراقصات بزيهن ورشاقتهن ونسب أجسامهن لا يمتن بصلة لما هو موجود فى البيئة ذاتها ، ولا الوضع الذى تخيلته الفنانة لهن يمثل ما يتم من إيقاعات معروفة فى البيئة . إنما كان على الفنانة أن تاخذ هذه الوحدة وأن توظفها توظيفاً يتسق مع الذوق العام ومع روح العمل ، وأن تجعل من هذا العمل قيمة جمالية تعبر عن شعبيتها .

وعلى صعيد البحث عن الإبداع الفنى ، وخصوصية الفن الشعبى فيه ، فإننا نطرح تساؤلًا حول الفن الشعبى ، ولماذا لا نعتبره من الفنون البدائية ؟

**إن تاريخ تطور الفنون الجميلة ، وحركة الإبداع الإنسانى بصفة عامة ، مهما كان ناقصاً فى الجمع والتحليل حتى الآن ، فإنه يتيح لنا أن نلمح كيف نشا الفن الجميل ، وما هى الاشكال الإبداعية المختلفة التى نبعت منه .** إن هذا التطور جاء عن طريق تقدم غير منقطع وفى تطور صاعد خلال سلسلة التفاعل الحيوى مع الحياة وأدوات العمل ، وكذلك بين التخيلات المتعددة ، مما يبين لنا قوة الخلق الفنى النابعة من قوة الدوافع لدى الإنسان للتعبير عن تصورات ذهنية لمقررات العالم المحيط به ، أى أن الخلق الفنى البدائى جاء نتيجة تكيف يزداد دقة وتعقيداً وجمالًا بصفة مطردة بين تلك الدوافع وتلبية احتياجاتها بالتعابير الفنية المختلفة . وها هنا ينبغى أن ننتهى إلى هذه النتيجة ، وهى أن الفن البدائى من الفنون الجميلة التى إتخذت لنفسها سمات خاصة جداً تميزها بعناصر التكوين والبناء والأسلوب الفنى ،

وأيضاً بطرح موضوعات تجعل العمل الفنى والمنتج الجمالى يعيشان فى مستوى التخيل الخاص عند الفنان . وعلى هذا فالفن البدائى هو الفن الذى يتميز بالحفاظ على مقوماته الموضوعية والشكلية من بداية نشوئه مروراً بآلاف السنين حتى الآن . إننا نجد هذه النوعية من الفن شاهداً على ثقافة وعلى حضارة لعب الإبداع الفنى دوراً رئيسياً للتعبير عنهما .

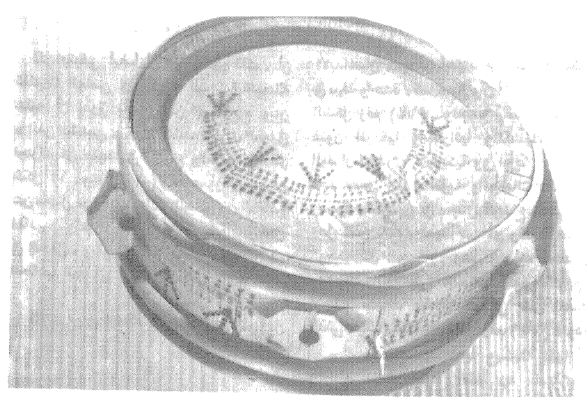
والنظر إلى الأسلوب الفنى للفن البدائى يطلعنا على أنه فن جميل دائماً ، ويسبق الأساليب الأخرى فى الفنون الجميلة ، فهو الفن الذى اعتمد فى بنائه الجمالى على الهندسية والتجريد والمبالغة والتسطيح ، وهو فن يمكن القول عنه أنه تكعيبى وسيريالى ، وأيضاً مهد الفنون الوحشية والتعبيرية . أما عن موضوعاته فهى تدور حول الحلم والأسطورة ، والرمز والدلالة ، واللغة وقوافيها ، والسحر وصده ، والسر وتفسيره . وهو الفن الذى يمثل فى إتجاهاته التعبيرية الطقس والشعيرة ، والموت والحياة ، والجناز والفرح ، أى يمكن أن نجسد كل ذلك ونقول أن الفن البدائى يمثل الإنسان والحيوان ، والكون والطبيعة .

وعلى الجانب الآخر نجد أن الفن الشعبى على هذا القياس ، وبالمعنى الدال على مقوماته ، يختلف إختلافاً واضحاً عن الفن البدائى . فقد قدر لهذه النوعية من الفن ( الشعبى ) استقلاليتها عن غيرها من أشكال التعابير ، فهى لا ترتبط بسلسلة تطور الفنون الجميلة ولا تقترب من جماليات الفنون التى تستهدف لذاتها . وقد قدر للفن الشعبى بخصوصيته أن يكفل إدماج وجوده مع البيئة على الوجه الأكمل بوظيفته وأهدافه .

وإذا كان الفن البدائى حقق وجوده الدائم من خلال العلاقات بين الأشياء المرئية والخيالات الميتافيزيقية ، وأيضاً بين الدوافع الروحية والغيبية ، فكان عليه أيضاً أن يعبر فى الوقت ذاته عن الوجود المادى . وهو فى هذا التعبير كان حريصاً على تفرد الأسلوب عند الفنان ، وعلى الإبداع الجمالى المطلق ، دون تحفظ ودون اهتمام بالقيم الاجتماعية المحيطة به ، فهو فن سيطر على المكان وكسر معه حاجز الزمن بجمالياته المتفردة فى الشكل والموضوع . كذلك الفن البدائى يستهدف الإنسان والحيوان والتعبير عنهما فى بناء واحد وبرؤية خاصة وبنسب ذاتية .

إن هذا الوجه شكل ( ١٠ ) هو أحد إبداعات الفنان فى إحدى قرى رومانيا ، والتى كانت بها حضارة « الداتشيا » قديماً ، والتى تعود جذورها إلى حوالى قبل ٢٠٠٠ سنة من الآن . وفيه يستخدم الفنان النحت على الخشب ليعبر به عن وجه آدمى تبدو فيه إمكانية عالية من التشكيل ومن التلخيص ومن محاولة الفنان لمحاكاة صورة ذهنية لهذا الوجه . إن هذا العمل دلالة على استمرارية الفن البدائى فى هذه القرية على الرغم من تواجد أنماط أخرى للفنون الشعبية تسير جنباً إلى جنب مع هذه النوعية ، مثال ذلك : الشكل ( ١١ ) . أن هذا الإناء الخشبى يستخدم فى صناعة الجبن وتصنيع الألبان فى القرية ذاتها ، فنجد هنا الصانع قد استفاد استفادة رائعة بخامة بيئية ، ثم أضاف إليها نوعاً من الزخارف الهندسية والنباتية . وهذا النموذج من الفن الشعبى ــ يختص بدوره النافع وأهدافه الوظيفية ، ويتحقق فيه الشكل مع منفعته العملية .





لذلك نستطيع القول أن الفن الشعبى يعبر عن المادى أولًا وأخيراً ، ثم يبحث فيه بعد ذلك عن الصيغ الروحية والغيبية ، ليحقق فى النهاية وظيفة نفعية تلبى احتياجات الجماعة اليومية والمعيشية والعملية . وهو فى ذلك يعتبر فناً محافظاً يدور فى فلك العادات والمعتقدات والوظائف ، ويخضع دائماً لحاجة الجماعة . ولذلك يمكن الإشارة إلى أن الفن الشعبى يوجه دائماً نحو مجاله الخاص به طالما ظل معبراً عن « العمل » وعن « المنفعة » وعن « الحاجة » وسط الأشياء الإنسانية الأخرى . وعلى ذلك يعتبر الفن الشعبى هو فن العمل البيئى ، ومن ثم فهو فن يمتزج فيه التفكير النفعى مع الأمور الوضعية فى الحياة .

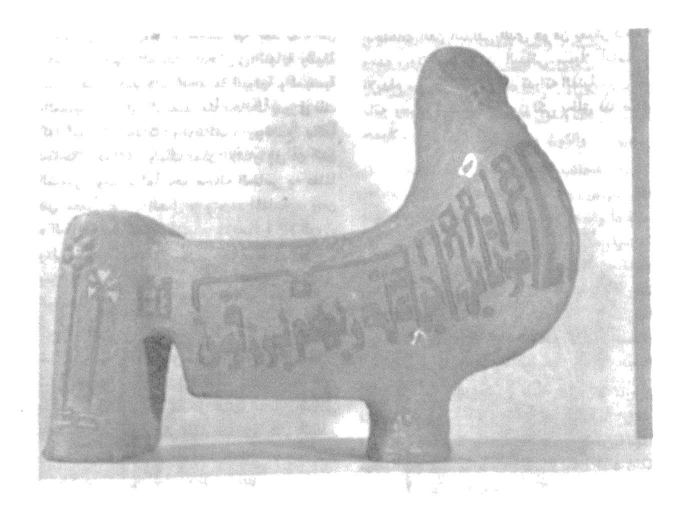
ويعبر شكل ( ١٢ ) عند أداة خشبية صنعت على شكل عروسة أو على شكل صليب أو على شكل آدمى ، ثم أحيطت بزخارف ، لها دلالة عند أصحابها ، وكأنها « خرطوشه » تسجل عليها بعض الأمانى والأدعية ، وهذا الشكل يستخدم فى نقش الفطير والكعك وخصوصاً فى أيام الأعياد المقدسة عند المسيحيين فى رومانيا . وعند تحليل هذا العمل الفنى نرى الإندماج بين الفن البدائى والفن الشعبى ، ونرى المعالجة تدور حول الرؤية التلقائية ، أما المضمون فهو مضمون شعبى وبحت .

معنى ذلك أن الفن الشعبى يختلف تماماً عن إتجاهات الفن البدائى الذى هو فن يعيش للجمال وحده ، ولا يجد الفن البدائى سبيلًا أمامه إلا الإبداع من أجل التعبير عن قدراته الفنية ، وأن يتبع ذاته وحركة الطبيعة والكون لكى يخلق فنا صافياً جميلًا .



لكن ينبغى أيضاً أن نرتب على ذلك ، أن تفكيرنا العلمى فى صورته البحثية البحتة عليه أن يفرق بين « الفن البدائى » وبين « الفن الشعبى » ، وأن يكشف المغزى العميق لحركة كل منهما فى الإبداع والتطور ( أنظر شكل ١٣ ، وشكل ١٤ ) وهما صورتان تعبران عن مجال من مجالات الفن الشعبى فى الثقافة المادية ، وتعبران عن أداتين من أدوات العمل فى الحقل ، ويغلب فيهما الجانب العملى على الجانب الجمالى .

فالإنسان فى ثقافته هو الصانع فى المجالين الابداعيين ، فيمكن أحياناً أن نجد كل منهما فى بيئة واحدة ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك فى الشكل رقم (١٢) . ونجده أيضاً بوضوح فى فنون أفريقيا واستراليا والمكسيك وبعض البلدان الأخرى الأمريكية وفى أوربا . وفى مصر نجد بعض أبناء النوبة والواحات والصعيد وسيوة يشتغلون فى مجال الإبداع الفنى من أجل الفن ذاته ، بعيداً عن أى وظيفة سوى البحث عن الجمال . وهم فى ذلك يحملون معهم التراث الفنى الإنسانى عبر التاريخ . ونجده مصاغاً بشكل طبيعى على العمل الفنى ، مثال ذلك : الشكل رقم (١٥) ، وهو

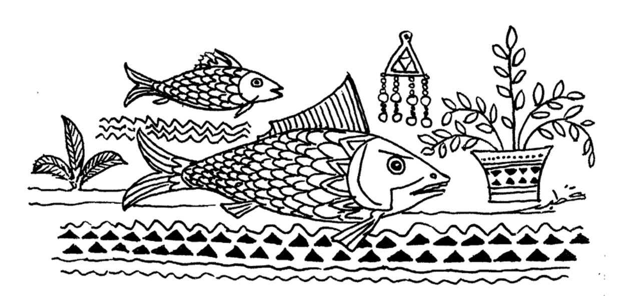


من إنتاج الفنان المبدع محمد عثمان محمد عثمان ، ويتخذ من طائر الحمام شكلًا جمالياً ، يعتمد فيه على بناء هندسى يميل به إلى حد كبير نحو الأصول النحتية البدائية ، ثم تراه بعد ذلك يوظف الزخارف بشكل منسق مبنى على وحدتين أساسيتين ، وهما : الكتابات العربية والزخارف النباتية . والعمل بعيداً عن التفصيلات ، وأيضاً بعيدا عن التجسيم الواقعى . وفى الشكل رقم (١٦) نرى الفنان محمد عثمان يعيد إلى النحت صورته الأولى فى زمن سحيق ، ويحاول أن يلملم الجذور الأولى للأقنعة الأفريقية ، ثم يبدأ بعدها صياغة البناء كله على شكل إناء شعبى يجسده على صورة وجه .



ختاماً لهذا الموضوع نوضح أن دليل العمل الخاص بالكشف عن أشكال الإبداع الفنى فى المجالات البيئية ، لابد وأن يصاغ بفهم واع حتى لا تختلط المعايير وتتوه معها معانيه عند البحث الميدانى . ويجب ألا نكتفى بالفكرة الميكانيكية التى ستزودنا بها الدراسات الاجتماعية والنفسية ، وهى فكرة ستكون بالضرورة رمزية بالنسبة للدراسة الجمالية والفنية ، وألا نقلع عن التعمق فى فهم طبيعة الإبداع ، وألا تعتبرها مجرد صورة لنشاط إنسانى بيئى خاص بشكل مطلق ، ذلك لأن هذا النشاط ليس إلا مظهراً فرعياً وجزئياً من الدراسات المتعمقة لتاريخ حركة الإبداع الفنى .

ومعنى ذلك أن ثمة فارقا جوهرياً بين تطبيق دليل عمل ميدانى نبحث فيه عن الصناعات البيئية ، وبين دليل آخر نبحث معه عن الأصول الإبداعية الخاصة بالجمال والفن وحدهما .



# طبيعة جماليات التصوير الشعبى وأثرها على الفنون الجميلة المعاصرة

د . سلمى عبد العزيز

إذا كان فن التصوير الشعبى ذا دلالة إنسانية ، فليس معنى هذا أن فن الوشم وحده كان معبراً عن هذا المجال الفنى الشعبى فى معناه الفنى البحت . فقد عبر فن الوشم عن إدراك سائد عند بعض الشعبيين ، وعن قناعة كاملة منهم به . ولكنه ـــ مع ذلك ـــ لا يمثل وحده فن التصوير الشعبى كله ، لا تمثيلاً محورياً ولا إرتكازيا فى هذا العالم الفنى من التشكيل التعبيرى . فليس لفن الوشم وحده ، بخصائصه التى تعنيه ، والمعروفة عنه ( الشكلية والأسلوبية ) و ( النمطية والوظيفية ) ، أن يمثل معنى الدلالة والنزعة الإنسانية فى فن التصوير الشعبى .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ليس الفن الوشم وحده أن يعبر عن البنائية الجمالية لعناصر التكوين والألوان والخطوط ، دون أن يكون للفنان مجالات أخرى للتعبير ، يمارس فيها الرسم ، ويمارس أيضاً صنوفاً أخرى من التنسيق الذوقى والجمالى .

ذلك لأن الفنان الشعبى ، يسعى بفنه إلى جملة تأسيسات تكشف دائماً عن الأحاسيس الكامنة عنده ، وعند الإنسان الشعبى بصفة عامة . وهذه التأسيسات تهدف إلى معايشة الإنسان لحياته وإلى التعبير عنها بخيال متفاعل مع الأمانى وقيم الجمال .

يقوم الرسم والتصوير ـــ فى الفنون الشعبية ، فى جوهره على توظيف اللون والخط فى المساحة ، وهذا ما دعى المُهْتَمُّون بجمع ودراسة هذه النوعية من الفنون الشعبية ، والاعتداد بأن فن الوشم ـــ كرسم ونقش ، وتصوير وزخرفة ـــ وحدة لظاهرة فنية تظهر فيها إمكانات الفنان الشعبى الإبداعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن مثل هذه النوعية من الفنون بطبيعة حالها تتضمن جانباً تطبيقياً يتمثل فى طريقة الوشم على الجلد ذاتها ، تلعب معها الاشكال التصويرية التشخيصية دورها فى إبراز المعنى عينياً ، والتعبير عن هذا المعنى بأنماط محددة فى الأشكال الفنية ، التى أمكن للإحساس الفطرى الشعبى أن يتعايش

معها ، وأخذ فى مخيلته صورًا متنوعة تكون دائما مرتبطة بالانسان وأحلامه وسلوكياته الحياتية ومنظورها الاجتماعى العام .

ومع ذلك كله ، فالفنان الشعبى مع أدوات التعبير المختلفة ، كالرسم والنقش والتصوير والزخرفة فى فن الوشم ، كثيراً ما يأتى عمله صدى لرؤية تقليدية سائدة ، أكثر مما يعنى الفنان ـ ذاته ـ بالتصور الخاص ، الذى يبتعد به عن قيد الوظيفة الشكلية للفن ، وتأثيرها المتكرر . إن هذا الفنان الشعبى كثيراً ما يبنى عمله فى فن الوشم على الإيهام البصرى أكثر من إهتمامه بمحاولة إقناع الآخرين ، بالإضافة إلى إهتمامه بالمتعة الجمالية وعمقها .

ولكننا نحتاط فى الوقت ذاته ونشير أنه فى حالة ما إذا كانت هناك قوة دفع وراء الإنسان المدرك لوظيفة فن الوشم ، فإن الفنان الشعبى بما لديه من فطنة وخبرة يستطيع أن يبلور هذه القوة الدفعية فى صور مرسمة ، وإن كانت فى الحقيقة تتسم بثباتها وتكرارها . وهذه الصور المرسمة ما هى إلا أشكال تعبر عن وظيفة تصور أحاسيس إنسانية ومشاعر وجدانية ، كالعشق والبطولة مثلًا . والفنان الشعبى مع فن الوشم ، نستطيع أن نصفه بأنه القارىء الجيد للتصورات الذهنية والحالة الشعورية أيضاً التى تملأ ذهن الإنسان لحظة تقابله معه . وعلى هذا فهو أيضاً معبر جيد عن تلك التصورات وتحويلها إلى صور عينية تتوافق بشكل قوى مع ما يرغبه هذا الإنسان وما يتمناه . وفى نفس الوقت ، نجد أن الفنان حريص على ألا يعى كل إنسان ، قائم بذاته وتم وشمه ، الواقع وأسبابه ، وذلك حتى يفرض حالة من الأمن النفسى لدى الجميع .



اللوحة رقم (١) : تمتزج المعالجة الفنية فيها بالدمج بين الموروث والرؤية العصرية له فى تداخل رائع بين الجانب الروحانى والجانب المادى .

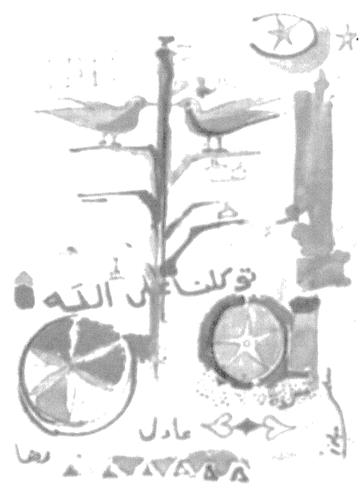
وعلى هذا ، فلا قيمة حقيقية لفن الوشم ولا معنى لدوره ولا لصوره إن لم تكن محققة بتأثيرها الجمالى والوظيفى على نفسية ووجدان الآخرين . لأن هذا بالتحديد يعنى أن فن الوشم يعمل على خلق نوع من التأثير بالإعلان المرسم عن مكنون القوة الدافعة ، وأشكالها المختلفة .

بالإضافة إلى هذا ، نشير فى هذه الدراسة إلى أننا نهتم بأهمية فن الوشم ، والاعتداد به فى فن التصوير الشعبى . وفى نفس الوقت نؤكد على أننا نعى بصورة مؤكدة قدرتنا على البحث عن فن التصوير الشعبى فى كافة مجالاته التعبيرية . وخصوصاً أن هذه المجالات أخذت طرقاً مختلفة ووسائل فنية متعددة ، حيث نجد أن هذا الفن أصبح ملازماً لتجميل المراكب والمركبات والحوائط ، وغيرها كثير . منها ما يتم صياغته فى بعض الأشغال اليدوية كالنسجيات وأشغال الخشب والخيامية والجلود والجص ، وهناك أيضاً مجال يختص بالتعبير الفنى الصرف يتمثل فى الرسومات الدينية كالأيقونات وأغلفة الكتب الدينية والتصوير على الحوائط والمعلقات .

وكما أوضحنا فإن الشكل التعبيرى فى فن التصوير الشعبى ، بالإضافة إلى تجربته الإنسانية ، يخرج عن الحدود التى حددها فن الوشم كفن ووظيفة . والحقيقة أن هناك أسباباً أدت إلى الاعتقاد بأن فن الوشم هو الفن الذى يمثل تمثيلًا واضحاً فن التصوير الشعبى ، ومن ذلك أن فن الوشم يأخذ صوراً طابعها التشخيص الملون والصور المشكلة ، بالإضافة إلى أنه فن يعلن عن نفسه بوجوده مباشرة على جسد الانسان بعد أن كان رسما على الورق وعلى الزجاج . ومن ناحية أخرى فإن هذا العمل ذاته لا يتم إلا إذا قام الفنان بتشكيل الخط واللون لمحاكاة الأشكال المشخصة التاريخية والمرتبطة بقوة الدوافع . ويتم ذلك بأسلوب كاريكاتيرى يصور فيه المعنى فى كثير من الأحيان بفروسية مبالغ فى تأكيدها .

ويضاف إلى ذلك كله أن الإنسان الشعبى ، من منطلق هذه المعانى ، يشعر بإستمرار بأنه بحاجة إلى تجسيم معان إنسانية وإلى تكوين شكل معبر عن مشاعره ، والتى كثيراً ما تموج فى خصوصية ذاتية كسر يحتاج إلى من يساعده فى البوح به . ولم يجد خيراً للقيام بهذه المهمة ، ويجعلها شكلًا ورمزاً وتورية أحياناً ، إلا فنان الوشم .

وعلى ذلك ، كان لجوء المرء إلى تحقيق هذا كله فى صور عينية جمالية ، لتصبح شاهدة على ما يكنه ، مثلا ، للحبيبة من مشاعر ، أو ما يضمره للآخرين من مواقف . وبهذا كان دور فنان الوشم هو التعبير بالصورة ، وبالمعتقد الذى يعتقده الإنسان حول أمنيته ، ومواقفه ، لتصبح الصورة والمعتقد فى برواز واحد إطاره الإحساس الأمنى . وهذا الإحساس الأمنى يجعل المرء يعيش فى حالة مزاجية ونفسية متوحدة مع الذات ، والأهم من ذلك كله يتواجد هذا الإنسان فى حالة من التجريديات حول معان القوة الدافعة التى أثرت فيه ، وهزته شعوراً ووجداناً .

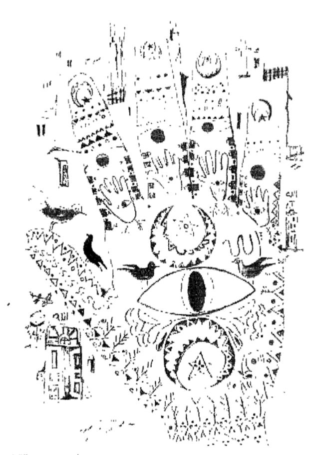



اللوحة رقم (٢) : يلعب الحس الجمالى الفطرى دوراً فى تشكيل ذوق الفنان على أداء حر ويؤكد على حب الإنسان الشعبى للمباهاة بمعرفته

وإذا تتبعنا فن التصوير بالوشم من خلال هذا المنظور فإننا سنكتشف أن صلته بالإبداع الفنى تشير إلى قوة هذا الفن فى دوره السيكولوجى من خلال تحديد المرسم وقوة التعبير فيه . لأن التعبير فيه فى معناه الإبداعى يؤكد على أهمية التخصص والإختصاص والحرفة والمهنة .

أما إذا تتبعنا فن التصوير الشعبى فى مجالاته المتعددة سيتضح لنا أن صلته بالابداع حقيقة لا مفر منها . فالمقاييس الجمالية التى تحيط بهذا الفن تؤكد على أن فنانيه يبحثون عن أشكال تعبيرية تحقق لهم المتعة جمالًا وتذوقاً ، وأن ممارسة هذا العمل لم تكن تخصصاً وإختصاصاً ، ولا مهنة واحترافاً تقوم بها فئة دون غيرها . ولذلك جاء التعبير فى فن التصوير الشعبى من منطلق الغريزة التى تدعو الإنسان إلى ممارسة الكلام بالرسم والرغبة بالتصوير ، وأن يعبر عنهما بفطرية دالة على إنسانية نتيجة الممارسة ، وذلك بأبسط الأدوات التشكيلية ، وبأقصر الطرق وأوضحها للتعبير الفنى ، ليصل به إلى نوع من التذويق ، وإلى نوع من مشاركة النفس بإمتاعها بهذه الصور المعبرة عن صنوف الحب والبطولة والعشق والجنس والفتوة ، والعائلة . وطقوس الحج والرسوم الدينية الأخرى . وأيضاً صنوف الوهم والأسطورة والحدوتة والحكاية ، وأنماط الوفاء والتضحية والغدر والخيانة ، وغير ذلك من أشكال أخرى مما يندرج تحت ممارسات السحر أو يرمز إلى أنواع من المعتقدات الشعبية .

وكان أن أمكن لهذه الصنوف أن تفرز قوة دوافع نفسية استهدفت تشكيل أشكال تعبيرية جمالية عنها ، وأصبحت مادة فيض من الانتاج الفنى الشعبى الخصيب فى مجالاته المتعددة ، حتى أمكن القول أن الفن الشعبى ، تحت صوره العديدة ، هو جوهر الأساس للتعبير الانسانى عن الدوافع النفسية المتباينة للإنسان ، وأن الفن والتعبير فيه بمثابة وراثة بيئية كالثقافة الاجتماعية تماماً .



اللوحة رقم (٣) : الاهتمام الكبير بالحفاظ على معان مشتركة بين الفنان والآخرين فى صورة تواصل الأسلوب الذى يحافظ به على ورشته وماله من الحسد .

عندما نتأمل ديناميات العمل الفنى وصوره المختلفة نجد أن أهم ما يخصهما تعديهما حدود الواقع المحيط بهما ، لأن الفنان حرص على أن يبتعد عن هذا الواقع ويطوف بمخيلته فى لا واقع محدد . وهو بفنه هذا بمثابة الدعوة إلى الإنسان للانفصال عن الصور الواقعية التى تتعلق بحياته ومشاكله الخاصة ، ليتحد بخيالاته مع الأمانى الفضفاضة وأن ينظر بعيونه إلى تطلعات واسعة .

وكان الفنان فى وسعه أن يتجه نحو التجريدية ، لأنها كاتجاه يمكن أن تجرد القوة الدامغة ، وأن يقترب من تناول الغرائز والمشاعر مما يجعل النفس تتجرد من هذه القوة . أما عن الحاسة الجمالية — التى سعى إليها الفنان ، وهذه هى القضية الفنية — لم تكتمل ولم يتضح تأثيرها إلا بالتعبير عنها بالاتجاه التجريدى . ومن ذلك تبين أن التجربة الجمالية التى أنبعثت من التفاعل مع التجريدية ، لا يمكن فهم أبعادها من خلال الأشكال المشخصة والمرسمة فحسب ، وإنما يتم ذلك من خلال تأثيرها الوجدانى الذى تحقق من تجريد الأشكال حتى تتعمق فى الصورة — التى هى أصلاً بنيت على فطرية وعفوية ليست مخططة ومحددة مسبقاً .

## فن التصوير الشعبى والتجربة الجمالية فيه:

لا شك فى أن كل فن من الفنون الجميلة له تجربة جمالية تعلن عن نفسها ، وتبرز له خصائصه الفنية . والجمال فى الفن كتجربة له خصوصية وشكل تعبيرى ، يحققهما الفنان فى طبيعة أدائه الفنى . وفن التصوير الشعبى قد عبرت عن تجربته الجمالية كثير من الدراسات ، ومنها الدراسة التى سبق وأن قمت بها عن تحليل بعض الأعمال الفنية التى قمت بإقتنائها من مناطق مختلفة : ساحلية ، وزراعية ، وبدوية وذلك خلال سنوات البحث عن الأشكال الجمالية فى فن التصوير الشعبى فى عامى ٩١ / ٩٢ ، ٩٢ / ٩٣ ، استعداداً لمعرضى القادم بإذن الله عن الصور الجمالية فى الفن الشعبى المصرى .

وقد أوضحت هذه الدراسات ونتائجها ، أن فن التصوير الشعبى ينفرد عن غيره من الفنون الأخرى بخصائص يمكن أن نصفها بأنها خصائص تحدد معالم فن له تجربة إنسانية متميزة . ومنها أن الفن الفطرى الذى يؤكد على خصوصية التجربة الجمالية فيه ، والتى تعتمد فى تشكيلها على اللا موضوعية وعلى اللا منطقية . يؤكد على أنه فن يرتكز فى تشكيله على اللا وعى . ومع هذا كله فإن النتائج أكدت على أنه فن تنطوى تحته المعانى الإنسانية .كما أشارت هذه الدراسات إلى أن هناك بعض النقاط الهامة التى توضح التجربة الجمالية بخواصها فى فن التصوير الشعبى ، وتعلن عن إتجاهاتها التعبيرية فى الآتى :

١ — إن فن التصوير الشعبى يُسقط عند تشكيله التوقعات المنظورة ليحقق فى عمله عنصر التشويق .
٢ — أن فن التصوير الشعبى يُسقِط فى تجربته الجمالية عنصر العمق . ومن هنا كان اهتمام الفنان الشعبى بتزويق السطح المسطح بالوحدات والألوان .
٣ — أن المحاكاة فى التجربة الجمالية للفن الشعبى ، محاكاة ينفرد بها الفن الشعبى ، لأن المحاكاة فيـه تبنى على تبسيط الأشكال ، بالإضافة على أنها تؤكد دورها فى إبراز المحور الرئيسى بوضوح داخل التكوين العام دون غيره من الأشكال الأخرى .
٤ — اللون فى فن التصوير الشعبى وسيلة تبرز النواحى التعبيرية بشكل فطرى ؛ لذا فاللون يعتبر محوراً إرتكازياً تطوف حوله العناصر الأخرى داخل المساحة المطلوبة .

ومن الأهمية أن نشير إلى أن الألوان فى التصوير الشعبى لا تتحدد وفق معيار موضوعى ، بل تنشأ نتيجة إنعكاس شعور لحظى . والفنان الشعبى فى ذلك يبتعد عن

منظومة الألوان التى يتعارف عليها الفنانون الأكاديميون .

٥ — فن التصوير الشعبى عالمه الألوان المجردة الصريحة ، وهو الفن الزخرفى الذى يتفاعل مع التشخيصية وتتداخل معه عناصر شديدة التباعد كالتعويذة والتميمة ، وكالرسوم المشخصة والكتابات . وأحياناً يضم العمل الفنى الواحد أشكالا مرسمة وأخرى مطبوعة ، كطباعة الكف الذى يمثل خمسة وخميسة ، أى أن الفنان الشعبى يدخل التشكيل مع المعتقد بلا وعى . ومع هذا فإن الفنان الشعبى يهدف فى النهاية لعرض ذوقى شامل .

وبصدد النقطة السابقة يجب أن نوضح أن الفنان الشعبى فى مسعاه إلى تحقيق هذا كله فإنه كان يلجأ إلى :

( ا ) استخدم الفنان الشعبى التجريدية بطريقة خاصة تتفق مع طبيعته الإنسانية . لذلك فهو لا يجرد الشكل الواقعى حباً فى تلخيصه ، وهو لا يجرد اللون لمجرد نزعة منه ، وإنما هو فن وجد فى مسعاه إلى ذلك فن التجريدية أسلوباً يحقق له حرية التعبير ، والأمكانية السهلة للوصول إلى ما يريده من الفن وأيضاً إلى ما يستهدفه من تجريد خط الحياة ، إلى جانب تجريد خط الاحساس بها .

(ب) والفنان الشعبى مع تجربته الجمالية يختلق أسلوباً لا نمطية فيه ولا شكلًا محدداً . ولذلك فإن تجربته تمثل تعبيراً عن الحياة والحس ، ومجالًا للتجريد المتوازى مع اللا واقع .

(جـ) الفنان الشعبى مع تجربته فى التجريدية جعل العمل الفنى فى دوره النهائى يمثل عالماً فانتازيا شديد الغرابة ، عميق الطرافة فى آن واحد . وإن شِئْنا أن نصفه فهو تجربة لها خصوصيتها التعبيرية وأسلوبها الجمالى .

( د ) الفنان الشعبى فى فن التصوير كسر حاجز التعبير الزمنى بما طبقه من أسلوب شامل مثل فيه الحياة فى لحظتها ، ممثلة فى دورة الزمان كجسر ممتد بين التكال والتوكل ، وبين الطرافة والمبالغة .

نستنتج من هذا أن الفنان الشعبى أستخدم حديث الألوان مع حوار الخطوط ، ليعقد بينهما نوعاً من المصالحة الفنية مع الدوافع النفسية . وهو فى هذا يقصد أن يخلق ذاتية تواكلية عميقة تترك آثارها على المدى البعيد . وهو مجمل ما يسعى به الفنان الشعبى إلى تشكيل عمل ذوقى له إنفعالات هادئة وقوية وبسيطة .

وبعد ، فإن خلاصة ذلك تؤدى إلى اعتبار فن التصوير فى شكله الشعبى ، هو بمثابة الفن الذى يدعو إلى التحرر من المشاكل ويبحث عن الرغبة الصامتة على حساب الوظائف المعلنة للفن الشعبى بصفة خاصة . لذلك كان فن التصوير فى شعبيته فناً إبداعياً مجرداً ، وأن تجربته الجمالية هى أجرء مهمة يقوم بها فن من الفنون ، والفن الشعبى منه بصفة خاصة .




اللوحة رقم (٤) : وهى من اللوحات التى تؤكد على سمو الذوق الشعبى الجمالى عند التشكيل الفنى . وهذه اللوحة بمفرداتها الشعبية تؤسس للأسلوب للمحافظة على الموروث فى المعاصرة .

وإعتماداً على ما سبق شرحه فإن سعى الفنان الشعبى وراء تجربته الجمالية يعكس مع التجريدية رمزاً مركباً عن حركة الإنسان فى الحياة واعتقاداته وميله إلى النكتة ، باعتبار أن الحياة بالنسبة للشعبيين وأولاد البلد هى النكتة الوحيدة الطريفة التى تعلن عن حقيقتها . بالإضافة إلى ذلك كان الفنان الشعبى وتجربته الجمالية يطوفان دائماً فوق السببية أو فوق الإشكالية ، ويتجهان نحو عالم التشكيل الفنى ، وهو عالم ما فوق الحياة ، وما فوق الحقيقة ، وما فوق الواقع .

وبالتحديد يمكن القول ، ان الفنان وفن التصوير بشعبيتهما لا يعبران عن موضوعات لذاتها ، ولا عن أشكال بعينها ، وإنما يسجلان ما يجول فى خاطرهما من عمق نفسى وإنسانى .

## التصوير الشعبى والتعبيريه كاتجاة مكمل للتجريدية

من الواضح أن كلمة تعبيرية فى الفن لها دلالة أكيدة على أن نوعية الاسلوب ، الذى حدد إطار العمل الفنى ، يرتبط بشكل مباشر بشفافية معنوية تتوه فيها أحياناً الأشكال المرسمة ، لتبدو وكأنها أطياف تؤثر فى الآخرين وتبعث أحاسيسا مختلفة ، لها درجات متفاوتة .

وعلينا أن نتساءل : إذا كان فن التصوير الشعبى يتجه نحو التجريدية ، فهل هو أيضاً فن تعبيرى ؟

والرد على هذا التساؤل ، يدفعنا إلى توضيح مهم قبل بداية المناقشة ، لاننا نجد أنه من الضرورة أن نعلن عن العلاقة بين التعبيرية والتجريدية فى الفن ، حيث يتفاعلان بشكل صحيح فى الفن الشعبى . وهذه حقيقة ، لأن التعبيرية كاتجاه فى الفن تتحقق فى التجريدية كأسلوب . إلى جانب هذا أننا لا نستطيع أن نفصل بين أداء الفنان الشعبى وأسلوبه الذى لا يخضع لما هو معروف عن أولويات ومبادىء فن التشخيص . لذلك كان على الفنان الشعبى أن يفرض نوعاً من الحكاية تروى برسومه ومن أشكاله المرئية المختلفة ، وذلك بأشكال شفافة تؤثر ولا تشخص ، وبمقاييس لا حدود لها . ولا تبنى أعماله على قاعدة يمكن لغيره من الفنانين ، حتى لو كان شعبياً ، أن يبنى عليها عمله الفنى . ولذلك كان الفنان الشعبى تعبيرياً ، يحقق فى عمله الفنى إحساسه أولا وأخيراً .

## التصوير الشعبى وتأثيرة بخبرته الجمالية على حركة الفنون الجميلة المعاصرة

عندما إتجه الفنانون الأكاديميون فى أواخر القرن الــ ١٩ نحو مناهل الفن الشعبى ، لم يكن هذا أمراً مفاجئاً على الحركة الفنية وعالم الإبداع ؛ بل كان ضرورة فنية ، بالإضافة إلى كونها ضرورة اجتماعية وسياسية . إلى جانب هذا ، مثل هذا الإتجاه رغبة فنية من عدد كبير من الفنانين الأكاديميين .

وعند مواجهة هؤلاء الفنانين لعالم الفن الشعبى صادفهم عالم جديد من الإبداع الفنى ، عالم ملىء بالإجابات ، التى كانت غائبة آنذاك عن مخيلتهم ، والتى كانت تدور حول العديد من الأسئلة التى ظلت تراودهم طوال تاريخ حركة الفنون الجميلة ، ومن أهم تلك الأسئلة ما يلى :

( ا ) ماذا نريد بفن التصوير؟
(ب) ماذا نريد من الخط واللون ؟
(جـ) ما معنى فن التصوير؟

وكانت الاجابات عن هذه التساؤلات كلها تبدو ماثلة أمامهم فى تجربة الفن الشعبى التجريدية والتعبيرية ، وإن دل هذا عن شىء ، فهو يدل على : —

١ — إن فن التصوير غاية ، وليس وسيلة فى حد ذاته .
٢ — إن لفن التصوير دوره فى التعبير عن المدلول الإنسانى ، ومن خواصه المعنوية صدق التصور .
٣ — إن الفن بصفة عامة ، والتصوير منه بصفة

خاصة ، يعبر عن أشكاله بالبساطة والوضوح .

٤ — إن مفردات فن التصوير إن فقدت عفويتها عند تركيبها ، فإن الفنان يلجأ إلى المبالغة المفتعلة .. وعندها يفقد الفن أهم ما يميزه وهو التلاقى مع الآخرين .

٥ — إن فن التصوير يتطلب جمهورا له . فالفن بدون جمهور هو فن مغترب مجهول .

٦ — إن فن التصوير يلجأ إلى التجريدية كضرورة لتجريد الواقع ، لأن بالتجريدية ينطوى الفن على الدلالة الحسية ، ويكمن فى صميمه الرمز .

٧ — التجريدية فى فن التصوير ليست مطلقة ، والرمز فيه لا يعبر عن مكنونه بشدة الغموض .

٨ — العمل الفنى لابد وأن يشمل أجناساً مختلفة ، ولذلك كان الفن الجميل يتطلب أكثر من جنس لبناء التشكيل الفنى ، وتتحقق منه المتعة والتشويق . مع ملاحظة أن جنس الاصل يظل مصدر إشعاع للعمل الفنى .

٩ — اللون يظل هو اللون ، وهو مادة جذب ومتعة . وفى هذا أشار المصور ليوناردو دافنشى إلى اللون وطبيعته فى العمل الفنى بقوله : « إن هناك من بين الألوان التى تتساوى فى الكمال لوناً يميز كل الالوان بشرط أن ينظر إليه فى درجة اللون الذى يناقضه تمام التناقض . فاللون البارد مع اللون الساخن ، واللون الأسود مع اللون الاحمر ، بالرغم من أنه لا هذا ولا ذاك يعتبر لوناً مستقلًا .

إن هذه الإشارة إلى اللون وطبيعته فى فن التصوير ، حقق الفنان الشعبى مضمونها فى أعماله الفنية ، بأن جعل الألوان الصريحة تتباين وتتحاور مع بعضها فى تناقض وفى توحد أحياناً . وأكد هذا الفنان أيضاً على أن ما يحكم على طبيعة اللون وما يناسبه من لون آخر يجاوره هو الاحساس بهما معاً .

وبعد .. فإن الحديث عن نتائج التاثر بالفن الشعبى تثير حقيقة هامة هى أن الواقعية الباريسية ، التى كانت سائدة فى النصف الأخير من القرن الـ ١٩ ، كان لها حضورها على الساحة الفنية بعد أن نادى كل من الشاعر بودلير ، والموسيقار فاجنر ، والمصور جوستاف كوربيه ، بضرورة نبذ القوالب الصماء فى العملية الإبداعية ، مع ضرورة الإهتمام بالناس والاقتراب أكثر من حياتهم والتعرف الصادق على أمانيهم ومشاكلهم ومعايشة حكاياتهم وفنونهم الاصيلة ، والتعبير عن هذا كله بالفن الجميل وبأسلوب يحقق للجميع متعة .

وكان من الضرورى نتيجة لذلك أن يعمل الفنان على إنكسار المثل فى الفن ، والابتعاد عن التعبير المادى بشكل مبالغ فيه ، وذلك عند استخدام الفن . وقد واجهت هذه النزعة الجديدة فى الفنون الجميلة موجات شرسة من المحافظين فى الفن ومن التاثرين عليهم أيضاً أمثال موريس فلمنك ( ١٨٧٦ / ١٩٥٨ ) ، واندريه دايراين ( ١٨٨٠ / ١٩٥٤ ) ، وفرانك كوبكا ( ١٨٧١ / ١٩٥٧ ) . وهم الذين استغلوا اندماجهم مع الدعوة الجديدة نحو الاتجاه الواقعى وتأييدهم لها ، وعبروا بأعمالهم عن هذا الاتجاه بشكل فيه مبالغة صارخة وصراحة فجة ، حتى تحول الفن الجميل إلى فن قبيح يشبه إلى حد كبير الرسوم الدعائية المخططة .

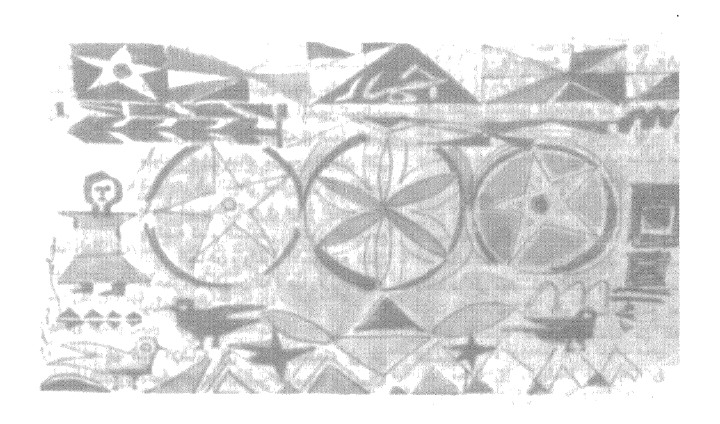
ومع دعوة وتجربة الفنان [ جوجان،بول ] ، الذى أكد بأعماله على أهمية الاقتراب من الشعبيين والتعرف على ممارستهم الفنية وخبرتهم الجمالية ، أثيرت إتجاهات تؤيد هذه الدعوة وتدفع بمسيرة الفنون الجميلة نحو الاستفادة من الفنون الشعبية .

وقد حقق جوجان ( ١٨٤٨ / ١٩٠٣ ) مجموعة من الاعمال عندما عاش معظم حياته ، وخصوصاً الفترة الأخيرة منها ، فى جزيرة تاهيتى

بالبحار الجنوبية ، معبراً فى هذه الأعمال عن حياة وبيئة أهل الجزيرة وأساطيرهم وحكاياتهم الدارجة ، وجاءت الأعمال متأثرة بما شاهده من أعمال الفنانين الفطريين بالجزيرة . وكان لصداقته أثرها على تمرده الدائم على الأشكال القديمة ؛ حتى أنه تمرد على الانطباعية التى شارك فى تأسيسها ، وإتجه تماماً بفنه وفكره نحو الفن الطبيعى الصادق .

ومن ناحية أخرى فإن الموسيقار ريتشارد ڤاجنر قد استفاد أيضاً بتمرده وبثورته ــ متأثرا بالموسيقار باخ ، رغم أنه كان بعيداً عنه مذهبياً وأسلوبياً ــ فى اكتشاف الموسيقى الحية المتأثرة بالشعبية وخصوصاً فيما يتعلق بالتعبير عن العقائد الدينية عند الفنانين الفطريين . ويجدر هنا أن نشير إلى أن ڤاجنر قد استفاد بما جمعه إخوان آل ــ جريم من عامة الناس فى ألمانيا من أساطير وحكايات تمثل فى مادتها تاريخ أفكار هؤلاء العامة . ومنها بعد ذلك استلهم ڤاجنر الكثير من سيمفونياته التى امتلأت بإنعكاسات لحنية شعبية . بالإضافة إلى أن المناظر المسرحية التى عبرت عن هذه السيمفونيات ومضامينها كانت أيضاً أنعكاساً شعبياً .

ومن الواضح أن المجال هنا لا يتسع للدخول فى تفصيلات ، تخص حركة الفنون الجميلة وتتابعها منذ أواخر القرن الــ ١٩ ميلادياً حتى الربع الأول للقرن العشرين ، لكى نتعرف على بداية تأثير الفن الشعبى على المحدثين من الفنانين الشبان الأكاديميين . وإنما حسبنا أن نقول أن هذه الحركة الفنية المعاصرة تقوم على روائع الفن الجميل لفنانين كبار لهم مكانتهم فى هذه الحركة من التجديد . وكان من هؤلاء الفنانين سيزان ــ بول ( ١٨٣٩ / ١٩٠٦ ) الذى سبق وأن مهد بدوره الطريق أمام هذا التأثير الوافد ليأخذ مساره بعد ذلك نحو رسوخ مبادىء الفن المعاصر .



كان للفنان سيزان الفضل كل الفضل فى هذا التغير الفنى الجذرى فى مسار الفنون الجميلة ، وذلك بما أثاره من أفكار موضوعية عن الأعمال الفنية ، ومن آراء نظرية ونقدية ، عن فن التصوير خاصة ، كانت لها أكبر الأثر فى أن يعود الفنانون إلى البحث عن جذور الإبداع فى الحياة الشعبية ، وعند عامة الفلاحين ، إلى جانب الأستفادة بالصور التى تحققت من تجريتهم الجمالية .

ومن هنا تكون رأى عام فنى ، وتشكل معه إتجاه جمالى ، تعقبه مجموعة من الفنانين تؤيد بعث النزعة الفطرية فى الفن وتأكيد مصداقية التعبير الفنى . وعلى ذلك تقدمت أعمال كثيرة تنير الطريق لغيرها من الأعمال ، تمثلت فى أعمال كل من الفنانين ميليه ــ سيزان ــ وؤه ــ جوجان ، ثم الفنان الذى أكد زعامته لهذه المدرسة وهو الفنان ماتيس .

وإذا كان الفنان سيزان قد مهد بمعالجته الفنية للفن الحديث ، فإن الفنان ماتيس بأعماله أيضاً أكد بدوره على بداية الفن المعاصر ، وذلك بخطوات واثقة ساعية نحو التغيير ونحو تأسيس مدارس فنية جديدة ، تدعم حركة الفنون الجميلة المستقبلية بعد ذلك .

ويمكننا ، من زاوية أخرى ، أن نعتبر تلك الاتجاهات الجديدة قرينة مكملة لمشوار الفن كله . وأن نعتبرها أيضاً قد أثرت بشكل مباشر على الفن الشعبى بدوره . لأنه بينما يمكن الاكتفاء فى دراسة كافة الفنون الشعبية بملاحظة خصائصها التى تعلن عن نفسها ، فإنه يمكن فى دراسة الفنون الجميلة ، وخاصة المعاصرة منها ، أن نعنى بالتركيز على الأساليب الفنية فيها والأشكال الإبداعية لمبدعيها ، فى كل إتجاه من إتجاهاتها ، لا على الخصائص المعروفة عن الفن بشكل محدد . لأن كل إتجاه فى الفنون الجميلة الأكاديمية له رواده وله مدرسته التى أصبحت بعد ذلك نزعة فنية لها اهتماماتها المميزة .

والعلاقة بين الفن الشعبى والفن الأكاديمى ، من حيث تأثير الفن الأخير على الأول ، تتضح فيما أعطته الفنون الجميلة المعاصرة للفن الشعبى من مكانة وحضور على الساحة الفنية كلها . بعد أن كانت الفنون الشعبية تعامل من قبل الأكاديميين على أنها حرف لها طابعها الأدنى والوظيفة النفعية فقط . وبعد أن قام الأكاديميون بإعلاء شأن الفنون الشعبية ، أصبح هذا الحضور يعنى أن هناك فى الفن إبداعاً له طابعه الأكاديمى ، وفى الوقت ذاته هناك إبداع له نزعته الفطرية البحتة . ومع الوقت أعتبرالفن الثانى ، وهو الفن الشعبى ، بمثابة المنهل الذى يغترف منه الأكاديميون خبرتهم الجمالية .

وحسبنا هنا ، لكى ندرك المكانة التى حققها الفنان ماتيس فى هذا الشأن مع بدايات القرن العشرين ، أن نطل على بعض الأعمال التى رسمها هذا الفنان القدير ، والتى جاءت متأثرة بالخواص التى أكدتها الخبرة الجمالية فى الفن الشعبى . وكان ماتيس ــ هنرى ( ١٨٦٩ ، ١٩٥٤ ) حريصاً فى فنه على ألا تضيع منه أكاديميته وموضوعيته ، فيأتى هذا بطريقة عكسية تؤثر على البناء الفنى لأعماله . ولذلك حرص ماتيس على أن يجعل من فنه تحاوراً واضحاً بين الأفكار والخطوط والألوان ، بينما حرص أيضاً على إسقاط العمق المنظور من حسبانه . ولم يكتف بهذا ، بل عمل على استخراج الاحاسيس الفنية لحظة شعوره بها فى صفاء وتناغم واضحين ، وبصراحة تعلو أحياناً على صراحة الشكل ، بل وأحياناً أخرى تلغيه تماماً . بهذا التصرف من جانب ماتيس أكد على التوازن بين رؤيته الأكاديمية والرؤية الشعبية .

ومن المعروف أن هذا التجاوب مع الفن الشعبى قد تحقق نتيجة ما شاهده ماتيس من الفنون البربرية والبدوية والاسلامية فى المغرب وشمال أفريقيا ، ووضح هذا التأثير على أعماله فى الاهتمام بالسطح المسطح واللون الصريح والخط المعبر . أليست هذه الثلاثية الجمالية هى من أخص خصائص جماليات فن التصوير الشعبى ؟ .

وخلاصة ذلك أن الفنان ( ماتيس ــ هنرى ) أكد على أن فن التصوير يجب أن تتجرد لوحاته من

الشكل المألوف ، وأن تتجه نحو التعبير بالبساطة والتلقائية . وكانت هذه التجربة التى حققها ماتيس هو الايقاع الأساسى للفن المعاصر .

« إن الانسان يتكلم لأن الرمز قد خلق منه إنسانا » . هذا ما أشار إليه چاك لاكان عندما أكد على علاقة الإنسان بالرمز وعلاقة الكلام بالرمز أيضاً . ونحن بدورنا نستشعر أن وراء ذلك معنى يرتبط بالمعتقد الشعبى .

إن أهمية الرمز فى التصوير الشعبى تعود إلى أنه يحل محل الكلمات والاسماء ، وإن الرمز المرسم يقوم مقام ما لا يمكن الإفصاح عنه لا بالكلمات ولا بالأسماء ، سواء كان ذلك نتيجة خوف أو حرص على التقاليد . فكان على المرء أن يبحث مع الفنان الشعبى عن أشكال مرسمة تعبر عن ما يتخيله المرء فى وجدانه .

ومن هنا ظلت الصور المرسمة الشعبية الأقرب إلى النفس وإلى الشعور الإنسانى ، وظلت الرموز تتعايش داخل التجريدية فى تفاعل مع التعبيرية ، حتى أصبحت بمثابة نوع من « الحزر » فى الفكر الشعبى . وبهذا المعنى حفل فن المرسمات بخصوصية ثقافية أخرى ساعدت المرء على أن يتسامى فوق واقعه بخياله .

ونستطيع أن ننطلق من المعنى الذى طرحناه سابقاً — لأنه أثر بدوره على مدرسة من أهم المدارس الفنية المعاصرة ، وهى التى تأسست بدورها بعد مآسى الحرب العالمية الأولى — إلى أن الفنان وجد نفسه ساعياً نحو الانتماء الإنسانى العالمى ، ناشداً التغيير والأنطلاق بالفن إلى آفاق أبعد . وهذه المدرسة التى نعنيها نهجت فى منهاجها الفنى الإتجاه نحو التسامى فوق الواقع ، واستهدفته وجعلته شعاراً للفن .

فى هذه المدرسة يظل التصور الفنى فى حالة من التفاعل والدينامية طالما ظلت المواقف التى يعايشها الفنان فى حالة من التفاعل والتداخل ، حتى تستقر . ويبدو واضحاً أمام الفنان الشكل الذى يعبر عن الحالتين ، ولذلك يمكن الإشارة بالتحديد إلى أن هذه المدرسة فى الفن المعاصر واجهت الطبيعة والأخلاق والمثل ، وواجهت أيضاً السياسة والقانون والحرب ، ولكنها ظلت ملتصقة بالمجتمع ، والرؤية فيها تعود إلى الفنانين وحدهم . ولذلك جاء العمل الفنى فى هذه المدرسة مصحوباً بالتعبير القوى اللا واعى الذى يخضع دائماً للتصور القوى الواعى فى السلوك الإنسانى .

ومضمون هذه المدرسة يعتبر بمثابة التنقيب فى الأحلام والخيالات والأساطير ، وفى التاريخ والجغرافيا والطبيعة . وهى بمثابة التحليل الواعى للتاريخ والواقع والاضطهاد ( الفنان شاجال ) ، وهى بمثابة أداة غوص فى النفس البشرية ( الفنان دى جريكو ) ، وهى بمثابة بحث فى الطبيعة ( الفنان سلڤادور دالى ) ، كما أنها تمثل معايشة الإنسان وتصور الفنان عن ذلك الإنسان ( الفنان ماكس أرنست ) . إن التعريف الشامل لهذه المدرسة بعد أن تأثرت بطبيعة الفن الشعبى هى المدرسة التى يندمج فيها الواقع باللا واقع ، والحقيقى باللا حقيقى . وإن الغاية فيها هى السعى نحو تحطيم السدود الفيزيقية ، والإقتراب من الحدود السيكولوجية . والمعنى من الخلق الفنى فى هذه المدرسة تطبيع الوهم بالإيهام ، ومواجهة مظاهر الطبيعة والتقاليد معاً .

ومن الأشكال التعبيرية التى تحقق فيها الغاية من هذه المدرسة هى أعمال الفنان هونوريه — دومييه ( ١٨٠٨ / ١٨٧٩ ) . وهذا الفنان سبق الآخرين فيما وظفه من عناصر تشكيلية فى لوحته « البغل النافق » عام ( ١٨٦٨ ) . عندما جعل البطل الخيالى دون كيشوت بصورته الكاريكاتيرية يعيش فى اغتراب العمل الفنى ، ليشعرك بالتلاشى داخل عالم كونى ملىء بالرموز .

وعلى أية حال ففى فن التصوير الشعبى فرضية جمالية أخلاقية إلتزامية أثرت على الفن المعاصر كله ، وأطلقته فى إتجاهه الصحيح . وجعلت الفنانين يضعون فى المقام الأول رؤيتهم الذاتية المسؤلة حول ما يشكلونه عن المجتمع والواقع ، وأيضاً يلجأون إلى البحث عن الخلفية النفسية كسببية لتصور هذا

الواقع والبعد الإجتماعى بالصور التى تحقق للفنان نوعاً من الأمن والمتعة فى آن واحد . إن هذه النوعية من التعبير الفنى جعلت الفن المعاصر كله يدور حول التناسق بين الفكرة وبين المعتقد عنها . إلى جانب ذلك ، فإن حرية الفنان نفسه جعلته يبحث عن أبنية تشكيلية جديدة ، والبعد عن الأشكال الفنية السابقة . والقصد من هذا ، أن تكون التجربة الفنية مبنية على عالم يوظف الشعور فى اللا شعور وهو إنعكاس أيضاً لعالم العلم .

وتطبيقاً على ما تم استخلاصه من هذه الدراسة ، فإن الباحثة تدعم هذا الجزء النظرى ، بعدد من الأعمال الفنية الشعبية ، التى ترى ، كفنانة أكاديمية ، من خلال منظورها التحليلى عنها إنها تحقق إتجاه الدراسة وتخصصها وتوضحها أيضاً . وهى أعمال عبرت عن النزعة التجريدية الفنية للفنانين الشعبيين تم تحقيقها بوسائط متنوعة ، منها طريقة النقش البارز والغائر ، ثم أعيد تلوين وحداتها بعد ذلك بالألوان التى تؤكد على حقيقة أخرى من حقائق طبيعة الفن الشعبى . ومما يلفت النظر أن ذلك الاستخدام الفنى الذى أتبعه الفنان الشعبى ، سبق وأن اتبعه أيضاً الفنان المصرى القديم عند تجميل المعابد والمقابر الفرعونية ، وأيضاً عند تجميل واجهات البيوت والأشغال التى تعتمد على النقوش الزخرفية الاخرى .

هذه التفصيلية ( شكل ١ ) جزء من شكل فنى كامل قام الفنان بنقشه لتجميل عربات الكارو فى مدينة رشيد ، وخصوصاً فى الجزء الامامى ، والمعروف فيها بإسم « المراية » ، والجزء الخلفى من العربة أيضاً . وهذا الشكل المختار هنا من الفنان للتعبير عنه ، هو المحور الرئيسى للعمل الفنى . وهو يمثل فى الحقيقة شكلاً ينعكس عن شكل الطائر حورس الفرعونى فى صورة إمرأة . وإن كان الفنان الفرعونى قد وظفه سابقاً كوحدة تعبيرية عن معنى لغوى ، فإن فناننا الشعبى استخدمه كدعوة إلى صد السحر والتفاؤل به أيضاً . وفى هذا المعنى ما يقودنا إلى أن ننظر إلى المرأة فى المعتقد الشعبى ودورها الكبير فى تنوع الأشكال التعبيرية عنها ، فهى تتجسد أحياناً على شكل طير ، أو على شكل إمرأة محاربة أو إمرأة عاشقة .. إلخ .

إن الفنان الشعبى فى هذا العمل قد غلف الطائر بملاية لف ، وكأنها عباءة تمتد من الرأس لتحيط الجسد كله ، ونراه يضع على الرأس مباشرة وتحت الملاءة مباشرة منديل ( بأوية ) ، ثم يؤكد على العين بتلوينها بلون غامق . والحقيقة أن هذه الوحدة فى مجملها تؤكد على النزعة التجريدية فى التصوير الشعبى ، والتى تختص بتجريد الوحدات . وعليه فنحن نتلمس حركة الخط الذى يشكل الوحدة كلها ؛ إذ يبدأ من تقاسيم الوجه ، ثم يتحرك ليشكل العنصر التشكيلى كله ليحيط بالمساحة المشكلة للطائر ، ثم يبدأ بعد ذلك بعملية التهشير ليوضح حركة اليد ، ثم يفسر الظهر وكأنه جناح .

واستكمالاً لعناصر بناء العمل نرى الفنان يضع أمام هذا المجسم باقة من الزهور تتجمع كلها فى دائرة حمراء ، وكأنه يهدى فتاته وردة واحدة تعلو مجموعة من الأوراق اليانعة الخضراء فى توازن عددى ( لرقم ثلاثة ) . ثم يحيط هذا الشكل كله بإطار مزخرف ، وكأنه غصن ممتد يحيط بالأشكال كلها . وإضافة إلى ذلك ، فإن الفنان الشعبى فى هذا العمل يرسخ معتقداته عن الحسد . فنلاحظ أن هناك بروزين لعدد ( ٢ كاويلا ) ، لزوم صناعة العربة ، أحدهما فوق الوحدة وأمام رأس الطائر ، والآخر تحتها أمام قاعدة المجسم . وفيها نجد أن الفنان قد أحاطهما بمساحة لونية تميل إلى اللون السماوى الفاروزى ، ثم أكد باللون الأبيض على رأس كل من الكاويلتين ، ليشكل عينين يضيفهما إلى التعبير عن معتقده عن الحسد .

نستخلص من ذلك أن الفنان إستخدم مجموعة ألوان محددة فى عفوية تبرز طبيعة الفن الشعبى .

مرة أخرى نجد مجرد وصف دينى قد أسقطه الفنان الشعبى على عمله الفنى ، ولكننا نرى أن هذا الاسقاط عديم الشكل ، فقد إنهارت بسببه البنية التشكيلية ، وإنهار معها نسق التعبير التقليدى أى الحبكة . فنجد أن التعبير فى اللوحة ( شكل ٢ ) حر



ومرتجل ، لأن الإيمان والوصف تداخلا معاً ليشكلا نوعاً من الوعظ والحكمة . والفنان قصد بهذا كله ، أن تتمثل الفكرة في « لا شكل » ، ولكن في إيقاع ، بل أنه فن « مجاز » ، لأن البنية الفنية تحتل في المقام الأول مبدأ روحياً في شكل فكرة تخلع نمطية الصورة . هذه اللوحة تمثل في فطريتها نموذجاً لتداخل اللون والخط وتباين الغامق مع الفاتح . ونلمس فيها أيضاً الجانب التجريدي للفكرة .

وفي هذا الاتجاه ــ استعراض أهمية الجوانب الروحية وأثرها على فن التصوير الشعبي ــ نجد في اللوحة رقم ( ٣ ) نموذجاً لهذا التأثير . فقد أستخدم الفنان طريقة الطبع ، والمتمثلة في دق الكف الأيمن على جزء من باب ورشة نجارة . ومنها نتبين العلاقة اللونية بين الخلفيةوالوحدة الرئيسية ، التي تبرز بشكل يجذب العين مباشرة إليها ، لتنصرف معها النظرة الأولى الحاسدة وتذوب داخلها . ثم نجد أن هناك نوعاً من العفوية في اللمسات اللونية التي أضافها الفنان الشعبي على العمل .

تكمن النزعة الإنسانية في كون أن الوحدة الرئيسية تمتص الفعل الناشىء عن الحسد ، أي أنها أداة جذب قبل أن تكون وحدة جمالية ظاهرية فقط ، بل أنها تمثل بؤرة إمتصاصية تبعث دلالتها من الداخل إلى الخارج بواسطة المعتقد حولها ، أي تبني المنظور العقائدي من نفسها من حركة فاعلية للتصورات ، كرد للفعل المحدد لها . وفي اللوحة رقم ( ٤ ) نجد أن الفنان استخدم مجموعة من الخامات المختلفة منها الخشب ، والحديد ، الممثل في حدوة الحصان ، ثم إحدى أوراق الاعلانات ، والتي تبرز وظيفة ( الكشك ) الذي يبيع الشاي والمشروبات والسجائر . يهمنا هنا أن نتبين أهمية تشكيل حدوة الحصان وموضعها من العمل الفني ، حيث إختار لها الفنان أعلى الجانب الأيسر من اللوحة ، ثم أحاطها بأرضية حمراء ، ووضع لوناً مضيئاً من الأصفر الليموني في وسطها ، ثم دهن إطار الحدوة باللون ( التيركواز ) أو الفاروزي ، ليمثل الحدوة وكأنها هلال يحيط بهالة مضيئة ، وبعدها كرر هذا اللون أسفل اللوحة وفي جانبها الأيمن . إن هذه الوحدة التشكيلية في نهاية عملها تبعث على إيقاع يمثل الحركة التي تعبر عن كثير من المشاكل الجمالية ، التي تؤكد على ضرورة التأكيد والحفاظ على الموروثات والتقليد . إن هذه اللوحة بمجرد أن إحتوت على المعتقد حتى تحولت تماماً فكرة الخلق الفني من أجل وظيفة العمل ( كشك سجائر ) إلى شكل جمالي له بناؤه الجمالي الفني الخاص ، لأن الإنطلاق أمر مميز جداً بالنسبة للموروث الثقافي في المنظور الشعبي المعاصر .

# الحكايات الشعبية الإفريقية مصدر لقصص الأطفال العالمية

## عبد التواب يوسف

نردد بغبغائيا أننا أفريقيو ن.. غير أننا لا ندفع أطفالنا لحب أفـريقيا ، لكى تكـون فى المستقبل مجالا حيويا لهم ، والذين استغلوها ، ومازالوا ، وسوف يستغلونها يقدمونها فى ثوب قشيب من خلال أدبها الشعبى .. وقد حان الوقت لكى نعرف أفريقيا أكثر ، ونقترب منها أكثر . ونتعاون معها أكثر ، ونتعامل .. وأبناؤنا قد يجدون فيها البديل الأفضل من الهجرة المتعثرة لأوربا وأمريكا ، باحثين عن « عمل » انتاجى حقيقى ، لا عن وظيفة . ساعتها سيحققـون النجاح .. لأنفسهم ولها ، ولنا .. ومن الممكن أن نصل إلى هـذا من خلال الأدب الأفـريقى ، والفن . كما تستطيع المدرسة أن تلعب دورها بالتعريف بالقارة التى ما زالت مجهولة لأبنائنا ، وفى مقدور أجهزة الأعلام أن تؤدى رسالتها فى هذا السبيل .. وهذه الورقة مع زميلات لها ، نرجو أن تكون ذات أثر فعال فى منهج للتعامل مع أفريقيا ومع أدبها الشعبى .

### الفلكلور والعمل فى التراث الأفريقى :

للكاتب تينسون ماكيوين ـ من جنوب أفريقيا- قصة قصيرة عن رئيس للعمال ، أبيض ، أنتفض غضبا ذات يوم على عماله ، وأمرهم أن يعكفوا على الانتاج ، ويكفوا عن الغناء خلال العمل ، وقد استدعاه المدير فى نهاية الأسبوع ليعنفه على الانخفاض الحاد الذى حدث فى الانتاج ، ويتساءل عن السر فيه .

ويواصل الكاتب قصته .. جاء جماعة من العمال البيض يحاولون أن يحركوا ثقلا ضخما من على الأرض ، فلم يفلحوا .. وجاء أفارقة فى نصف عددهم ، وبدءوا الغناء ، وأمتدت أيديهم إلى الثقل ، ليرفعوه فى بساطة ، ولينجحوا ..

هذا هو فن أفريقيا ، أدبا ، وموسيقى ، ورقصا ، كالعبادة ..

وقد قالتها لنا فتاة قادمة من ريف مصر ـ توا ـ لتساعدنا على أعمال المنزل حين سألناها أن تعمل فى صمت .. قالت : ــ

ــ عندنا فى البلد بنغنى .. واحنا بنلم دودة القطن .. واحنا بنجمعه .. وفى موسم حصاد القمح .. احنا ما نعرفش نشتغل الا واحنا بنغنى ..

ألسنا أفارقة ؟ ! .. أليست الفطرة ؟ ..

أننا ورثة « هيله هوب هيله » منذ عهد الفراعنة والأهرامات .. وصولا إلى بناة السد ، وأصداء أغنيات سيد درويش عن العمل والعمال تتردد فى آذاننا .

## قصة الحكاية الأفريقية الشعبية[٢] .

هذه الحكايات من أفريقية ـ القارة العذراء السمراء ، لها حكاية .. يلوذ الصغير بأمه إلى أن يعود الأب من الصيد ، أو الرعى ، أو العمل فى الحقل ، وتريد الأم أن تسلى أبنها ، فتروح تروى له حكاية من تأليفها ، وتتناقل الأمهات هذه الحكايات ، وتضيف كل منهن إليها جديداً ، حتى تتخذ الحكاية شكلًا مكتملًا ، يرثه الأبناء عن الآباء ، جيلًا بعد جيل ، إلى أن يأتى واحد ممن يعرفون القراءة والكتابة ، ليسجل هذه الحكاية الشعبية على الورق . ونطلق عليها صفة « شعبية » لأن الشعب كله يشترك فى تأليفها ووضعها ، وليس لها مؤلف بذاته ، ولا يمكننا أبداً أن نستدل عليه .

ويتعامل الإنسان الأفريقى مع الطبيعة والبيئة تعاملًا مباشراً ، لا شىء يفصله عن الغابات والأشجار ، ولا حاجز بينه وبين الحيوانات : مستأنسة أو مفترسة ، لذلك تمتلىء الحكايات الشعبية الأفريقية بالحيوانات والغابات .

وهو حين يحكى هذه القصص لأبنائه يحذرهم مما هو « متوحش » و « شر » ، ويود أن يجعلهم أصدقاء لكل ما هو « خير » و « مستأنس » . وهو خلال ذلك يلجأ إلى الحيلة لأن القوة وحدها لا تنصرف على هذه المخلوقات التى يعاشرها ، والتى هى أقوى منه جسما ، فليس أمامه الا أن يتفوق عليها بذكائه وخبراته .

وقد كانت أفريقية مجالًا للمستعمرين الأوروبيين الذين نهبوا كل ثرواتها : الذهب الأصفر والأسود والأبيض ، والمعادن ، والمحاصيل الزراعية ، بل استعبدوا أهلها وتاجروا فيهم . وكانت الحكايات الشعبية الأفريقية من بين الأشياء الغالية والثمينة التى نهبوها وسرقوها ، حتى أن واحداً من المستشرقين المهتمين بهذا الأدب ـ واسمه بيرتون ـ قال : ان الاستعمار الأوروبى سرق من القارة الأفريقية ما يزيد على ربع مليون حكاية شعبية ، ولكم أن تتصوروا فداحة الاستيلاء على مئتين وخمسين ألف قصة من التراث الأفريقى ، وهى ثمرة لتفكير أجيال من الرجال والنساء على مدى التاريخ كله، نقلتها أوروبا بدون ثمن ، ولا مقابل ، واستمتع بها أطفالهم ورجالهم ونساؤهم بكل اللغات الأوروبية ، ومنها الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والإيطالية ... الخ ، فى حين لم يتعرف الأفريقيون على هذه الحكايات : فأهل النيجر لا يعرفون حكايات أهل نيجيريا .. وحكايات غانا لم تسمعها غينيا ، إذ أن أغلب هذه الحكايات لم تدون ولم تكتب بواسطة أهل هذه البلاد ، بسبب الأمية ، ولأنهم لم يدركوا أهمية هذه القصص وروعتها .

ونحن العرب الذين نعيش فى الساحل الشمالى لأفريقية ، وتمتد بعض دولنا إلى قلب القارة ، لم نعرف هذه الحكايات عن الأفارقة . تصوروا أننا أضطررنا إلى أن نترجمها وننقلها عن اللغات الأوروبية ، من أجل أن نتعرف عليها ، وعلى عادات الأفارقة وتقاليدهم ، لأن هذه القصص صورة للحياة عندهم بلا تنميق ولا تزويق ، ودون تجميل أو افتعال .. أن هى الا نماذج ، والرقم الذى ذكرناه يدل دلالة قاطعة على أن الحكايات الشعبية الأفريقية بالآلاف ، بل بعشرات الآلاف ، ومئاتها . ونحن نريد لأطفالنا أن يتذوقوا جمالها ، وحلاوتها وانسانيتها ، وعمقها ، وتعبيرها الصادق عن وقع الحياة على وجدان الإنسان الأفريقى المبدع لهذه الحكايات ، الخلاق لهذه الأقاصيص التى لم تترجم من قبل إلى اللغة العربية ، وذلك لكى تكون اضافة ورصيدا لما سبق أن قدمته أقلام كتابنا الذين أعطوا الأدب الشعبى الأفريقى اهتمامهم ، ونقلوا الينا منه الكثير من قبل . وربما فتحت هذه المجموعة شهيتهم إلى مجموعات أخرى ، وربما جعلتهم يشتاقون إلى الكثير من هذا اللون من الحكايات .

## حكاية كيف نزلت الحكايات من السماء(٣)

قال الراوى ..

فى الماضى البعيد ، لم تكن هناك حكايات على هذه الأرض ، ولا حكاية واحدة يمكن أن نسمعها . كانت كل الحكايات فى حوزة نايام الذى يعيش فى كوكب آخر ، بعيد ـ هناك ـ فى السماء ، ويحتفظ بها فى صندوق ذهبى ، بجوار عرشه الملكى .

أراد أنانسى ـ الرجل العنكبوت ـ أن يشترى القصص من نايام . لذلك ، فقد نسج سلما من خيوطه الرقيقة القوية يمتد إلى السماء ، من أجل أن يصعد إلى نايام فى كوكبه . وعندما سمع نايام ما يريده أنانسى ، ضحك ، وقال : « ان ثمن هذه الحكايات غال ، إذ عليك أن تأتينى بثلاثة أشياء : الفهد أزيبو ذو الأسنان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

انحنى أنانسى ، وقال : سوف أدفع الثمن بكل سرور . فسأله نايام فى دهشة : « كيف يمكن لرجل ضعيف كبير السن ، صغير الحجم وضئيل مثلك أن يدفع هذا الثمن ؟ » لكن أنانسى غادر المكان ، وهبط إلى الأرض ليبحث عن هذه الأشياء التى طلبت منه ثمناً للحكايات .

جرى أنانسى على طول ممر الغابة حتى لقى الفهد أزيبو ذا الأسنان الرهيبة . قال له الفهد : « أهلا أنانسى ، لقد جئت فى الوقت المناسب ، لتكون طعاما لغذائى » . رد أنانسى : « اذا كان الأمر كذلك ، فليحدث ما يحدث ولكن ، فلنلعب أولا لعبة القيود » . قال الفهد الذى كان شغوفا باللعب : « كيف نلعبها ؟ » . أجابه أنانسى : « سأربط أقدامك الى بعضها بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم أطلق سراحك لتربطنى بدورك » . قال الفهد : « حسنا ! » . وكان يحدث نفسه بأن يأكل أنانسى ، عندما يحين دوره .

قام أنانسى بربط الفهد من قدميه بواسطة فروع شجرة العنب ، ثم قال : « الآن يا أزيبو أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » ، ثم علقه فى احدى أشجار الغابة .

بعد ذلك ، قام أنانسى بقطع عرجون من شجرة الموز ، وملأ قدرا بالمياه ، وتسلل خلال الحشائش الطويلة خطوة خطوة ، حتى وصل بيت ممبورو ذات اللسعة النارية . حمل أنانسى ورقة شجرة الموز على رأسه كمظلة ، وسكب على رأسه بعضا من المياه التى كان قد وضعها فى

القدر . أما باقى المياه ، فقد أفرغه على بيت النحل ممبورو ، وأخذ يصيح : « انها تمطر ، تمطر ، تمطر ! » وسأل النحل إذا ما كان يحب أن يدخل فى القدر لكى يحتمى من المطر ، فلا يضير أجنحته .

قال النحل : « شكرا ، شكرا » ، وطار إلى داخل القدر . وبسرعة ، أغلق أنانسى القدر ، وقال : « الآن يا نحل ممبورو ، أنت على أتم الاستعداد لمقابلة نايام فى كوكبه » وعلق القدر المليئة بالنحلات ـ ذات اللسعة النارية ـ على الشجرة بجانب الفهد .

وف النهاية ، نحت أنانسى دمية خشبية صغيرة تحمل طبقا ، ودهنها من أعلاها إلى أسفلها بمادة لاصقة ، وملأ طبق الدمية بالبطاطا الحلوة المغلفة بورق جميل . ووضع أنانسى الدمية الصغيرة تحت شجرة الكرز الجميلة ، حيث تحب الجنيات أن ترقص ، وربط طرفا من حبل حول رقبة الدمية ، وأمسك بالطرف الآخر فى يده ، واختبأ وراء شجرة .

وبعد فترة قصيرة ، جاءت الجنية ممواتيا ، التى لم يرها انسان ، لترقص تحت شجرة الكرز الجميلة . وهنالك ، رأت الدمية تحمل طبق البطاطا الحلوة .

قالت ممواتيا : « يا دميتى العزيزة ، اننى جائعة . هل من الممكن أن آكل بعضا من هذه البطاطا ؟ » .

شد أنانسى طرف الحبل ، : فظهرت الدمية كأنما تهز رأسها بالموافقة ، فأخذت الجنية الطبق من الدمية ، وأكلت كل البطاطا .

قالت الجنية : « شكرا لك، أيتها الدمية » . لكن الدمية لم ترد .

صاحت الجنية بغضب : « كيف لا تردين على حين أشكرك ؟ » . ولم تجب الدمية .

وصاحت الجنية : « أيتها الدمية ، سأضربك اذا لم تردى على » . لكن الدمية الخشبية لم ترد ، وظلت صامتة . لذلك ، ضربتها الجنية ، وإذ بيدها تلتصق بها .

ـ « أتركى يدى والا ضربتك مرة أخرى » . وضربت الجنية الدمية بيدها الأخرى ، فالتصقت يدها الأخرى بالدمية الخشبية . غضبت الجنية ، ودفعت الدمية بقدميها ، فالتصقت القدمان بها سريعا .

خرج أنانسى من مخبئه ، وقال : « أنت على أتم الأستعداد الآن لمقابلة نايام فى كوكبه يا ممواتيا » .

نسج أنانسى شبكة حول أزيبو وممبورو وممواتيا ، وحملهم على ظهره ، وصعد إلى كوكب نايام ، ووضعهم جميعا تحت قدميه .

انحنى أنانسى أمام نايام ، وقال : « هذا هو الثمن الذى طلبته مقابل حكاياتك : الفهد أزيبو ذو الأنسان الرهيبة ، ونحلات ممبورو ذات اللسعة النارية ، والجنية ممواتيا التى لم يرها انسان » .

استدعى نايام صاحب الحكايات نبلاء قومه إلى قاعة العرش ، وخطب فيهم بصوت عال ، قائلا : « لقد دفع لى أنانسى الرجل العنكبوت الثمن الذى طلبته لحكاياتى . آمركم بأن تغنوا له » . وأكمل حديثه ، فقال : « ومن الآن فصاعدا ، وعلى مدى الحياة ، سوف تصبح جميع حكاياتى ملكا لأنانسى ، وستسمى حكايات العنكبوت » .

هتف نبلاء القوم المجتمعون : « مرحى ، مرحى ، مرحى »

وأخذ أنانسى صندوق الحكايات الذهبى ، وهبط إلى الأرض حيث أهله وقومه ، وعندما فتح الصندوق ، تناثرت جميع القصص والحكايات فى جميع أنحاء العالم ، وكـان من ضمن الحكايات هذه الحكاية .

## كامل كيلانى رائدا للأدب الأفريقى بالعربية(٤) .

قليلون هم الذين يعرفون أن رائد أدب الطفل العربى « كامل كيلانى » كـانت له تجـربة فريدة ، ومبكرة ، فى مجال الأساطير الأفريقية ، وذلك فى يونيو عام ١٩٣٥ حين أصدر كتابا من جزأين بعنوان « قصص جغرافية وأساطير أفـريقية » .. الجـزء الأول فى ١٤٠ صفحة من القطع الكبير ، وجعل عنوانه « لفنجستون وقصص أخرى » .. قال فى مقدمته ما يجدر بنا وضعه فى اطاره التاريخى :

« وقد اخترت فى هذه المجموعة الجديدة لونا من قصص الرواد والكشافين الذين سجلوا فى التاريخ صفحات لا تنسى ، وأناروا الطـريق إلى حقائق كثيـرة ، وكشفوا سحب الجهـل عن الأقطار المجهولة ، ليوسعوا لأممهم نطاق التجارة والصناعة ، وييسهلوا لأبناء وطنهم وسائل الهجرة ..

ولعل هذه القصص تحفزك إلى التشبه بهم والسير على طريقتهم فى قابل أيامك ، فتضيف إلى الحقائق المعروفة خيرا مما أضاف أولئك الرواد حقيقة مجهولة يذكرها لك الوطن بالحمد والثناء ويسجلها لك التاريخ بالشكر والاعجاب » .

ويشير خلال روايته لاكتشافات لفنجستون وستـانلى ، إلى رحـلات السندبـاد البحرى وربنسون كروزو وجاليفر . وهو حين يعرض للرحلات يبدى اهتماما كبيراً بما فى أفريقيا فى ذلك الوقت ، ويحكى عن قبائلها وغاباتها وحيواناتها وحكاياتها ، ويتعرض مثلا لفهمهم لظاهرة كسوف الشمس وخسوف القمر ، وتفسيراتهم الأسطـورية لهـا ، وكيف بددهـا العلم ، وقص حكاية الصياد والعنكبة ـ وقد أصدرها فيما بعد فى كتاب خاص ، وهى تتحدث عن شجاعة الصيادين الأفارقة وارتيادهم للغابات ، وكيف يتقنـون فن نسج الشبـاك على يـد استاذهم العنكبوت .. كما اهتم كامل كيلانى بموضوع الجفاف فى أفريقيا ، وتحدث عنه باستفاضة ، وتكلم عن الانهار وتوقف عند نهر الزمبيزى .. ثم روى قصة « السلطان الرباح » وهو جد لقرود الغابات ، كان ذكيا ، وان لم يتصف بالحكمة .. وختم الكتاب الأول بقصة السلم الذهبى الذى وجد فى أفريقيا ليصل ما بين الأرض والسماء ، ينزل من عليه ملاك كـريم يعلم الناس كيف يتحلون بالفضيلة ..

والجزء الثانى من الكتاب يتجاوز المائة والسبعين صفحة ..

وهو أيضا يدور كمسامرات للأسرة كالجزء الأول ، ويتوقف الحديث بين أفرادها ليـروى الأب حكاية أفريقية أو أسطـورة ـ كما يسميهـا ـ وأورد حكايـات : الأسد الطـائر ، نـونو ، الصباح ، مخاطرات « أبى أيوب » ، بجانب المعلومات الغزيرة عن أفريقيا من ثنايا حوارات الأسرة .. وقد صدرت هذه الحكايات فيما بعد فى كتب مستقلة ، طبعت أكثر من مرة .

والحق أننا نعجب لاسهامات هذا الرائد الكبير : كامل كيلانى ، فى شتى مجالات الكتابة للأطفال ، ولعل هذا الجانب الذى لم يعرف عنه من أهم الجوانب التى يجب أن تسلط عليها الأضواء ، وأن تقرأ وتدرس ، ونكرر : فى اطارها الـزمنى ، وما استهـدفه منهـا من اثارة حب

المغامرة عند الأطفال ، بجانب تعريفهم بقارتهم العذراء ، فضلا عن « الأساطير » التى استقاها من أدبهم ، وذلك منذ نحو ستين عاما ! ..

له كل التقدير وعظيم الاحترام ، ، ،

## الأدب الأفريقى الزنجى يزدهر فى أمريكا بعد التحرير

قالت لنا المحاضرة ، ونحن فى قاعة الدرس فى جامعة رايت فى ديتون ـ أوهايو بأمريكا .. صيف عام ١٩٨٥ .

ــ موضوع محاضرتى « الأدب الشعبى الأفريقى وعلاقته بأدب الأطفال » .. وإذا خطر لأحد منكم أن يسألنى : من أين أنت ؟ .. سأجيب : أنا من نيويورك ، ولم أزر وطنى الأم فى أفريقيا .. وان كنت قادرة على التحدث عن أدبه وحكاياته باستفاضة ..

وقد تكلمت بحب واقتدار عن الأدب الشعبى الأفريقى ، وعن هجرته مع الأجداد ، الذين توارثوه وحافظوا عليه ، وكتبه بعضهم .. ولم يفتها أن تشير إلى « فرجينيا هاملتون » التى تقطن قريبا من المنطقة ( وهى الأديبة الزنجية الفائزة بجائزة اندرسون العالمية فى أدب الأطفال عام ١٩٩٢ ) .. وعرضت للكتّابات الأدبية الرائعة للكبار عن الزنوج ، مثل كوخ العم توم للكاتبة هادييت بيتشر ستو ، كما تكلمت عن العبقرية الزنجية الأصيلة التى ظهرت بجلاء فى كتابات الزنوج الأمريكيين ، ومن بينهم ريتشارد رايت .. وحاولت أن تفرق ما بين الأدب الشعبى الشفاهى فى أفريقيا ، وما بين ما نشر منه فى أمريكا ، وما قد يكون قد دخل عليه من صنعة ، كثمره طبيعية للمؤثرات الجديدة ، الناجمة عن هجرة هذه القصص ، وأضافت :

ان الحكايات وصلت بعد الرحلة مرهقة منهكة ، وقد لقيت هى أيضا الكثير من الاضطهاد والعنت والظلم ، فقد تم حجبها طويلا ، وحاولوا أن يسدلوا عليها ستائر النسيان ، لكن أنى لها أن تضيع ، وهى ما هى عليه من روعة وانسانية ..

وقد تحمس لها أمريكى ، جمعها ووضعها تحت عنوان : « حكايات العم ريموس » ، وصدرت فى عدة مجلدات ، وفى كتب شتى ، خلدت اسم صاحبها فى تاريخ الأدب الشعبى الأفريقى الأمريكى .. انه « جول تشاندلر هاريس » الذى ولد فى ولاية جورجيا بأمريكا عام ١٨٤٨ ، وقد عاش ستين سنة ، عمل خلالها : محاميا ، وكاتبا ، وصاحب مطبعة ، قدمت للأطفال هذه القصص الشعبية الأفريقية الجميلة التى كان يحكيها « العم ريموس » لطفل صغير ، أبيض البشرة ..

●

عندما غابت الشمس ، وأطل القمر من وراء السحب البيضاء ، جرى الولد الصغير من بيته الأنيق ، إلى الكوخ البسيط الذى يسكنه العم « ريموس » ـ لاحظ الشبه بين اسمى « ريموس » و « هاريس » ـ وقفز الصغير ليجلس على حجر الزنجى العجوز وهو يصلح حذائه القديم ، أو يصنع سرجا لحصانه ، وراح يرقبه فى شغف واهتمام ـ ويريده أن ينتهى مما فى يده ، لكى يحكى له قصة الليلة .. وغالبا ما تكون عن الأرنب ، ذلك الحيوان الضعيف المسالم الذى لا يؤذى أحدا ، لكنه يستطيع بالذكاء وحسن الحيلة أن ينتصر على الثعلب والذئب والدب .. والصغير تلمع عيناه ، فرحة وبهجة بهذه الحكايات وتلك الحيوانات التى تتصرف كالناس ، والآدميين ، والبشر ويحس الصغير بالأسف عندما تنتهى القصة .

وكان العم ريموس يحكى هذه القصص فى لهجته الزنجية ، وكثيرا ما يصعب على الصغير أن يفهم الكثير من كلماتها وعباراتها ، لكنها تمتلىء بأحداث تشده اليها وتجذبه لها .. خاصة والأرنب يلقى الكثير من المصاعب والمتاعب ، ويظل محبا محبوبا لكل من حوله .

وذات ليلة جرى الصغير الى كوخ العم ريموس ، وراح ينظر إليه وهو يكسو رباط الحذاء بطبقة من الشمع ، ولاحظ الصغير شيئاً مدهشا إنبهر له كثيرا ، انه اكتشاف رائع : لقد رأى أن أصابع العم ريموس وكفه من الداخل بيضاء ، مثل يده ، هو .. وتحدث الصغير فى ذلك مع العم ريموس ، الذى انتهز الفرصة ليحكى قصة من التاريخ غير المكتوب ، وهى قصة يجب أن يهتم لها علماء الأجناس البشرية .. هؤلاء الذين يدرسون الأجناس السوداء فى أفريقيا ، والصفراء فى الشرق الأقصى والبيضاء فى أوربا ..

قال العم «ريموس» ..

* فى الزمان القديم كان الناس ـ كل الناس ـ لونهم أسود ، كانوا أكثر سوادا منى ، لأنى بطول الزمن ، ولاستخدامى مسحوق «التبييض» قد أصبحت أقل سوادا ، وأكثر بياضا !

ضحك الصغير ، وظن أن العم ريموس يحكى واحدة من فكاهاته الظريفة .. لكن العم ريموس لم يشاركه الضحك ، كان جادا ، وواصل حكايته قائلا :

ـ نعم ، زمان كنا جميعا سودا .. فى ذلك الوقت ، وقد علم الناس أيامها أخبارا جاءتهم من بعيد : أن هناك بحيرة ماء فى مكان ما ، قريب ، إذا نزل فيها الواحد منهم يستحم فيها ، فإنه يخرج منها أبيض .. بحث واحدمنهم عن هذه البحيرة إلى أن عثر عليها ، فألقى بنفسه فيها ، وخرج منها أبيض فى لون فتاة من المدينة !

وعندما علم بعض الخبثاء بأمر البحيرة ومكانها جروا إليها وتسابقوا فى خطوط متصلة كأنهم نمل صغير ، وتزاحموا عليها وتدافعوا ، وقد استطاع بعض الذين سبقوا أن يستحموا بماء البحيرة وأن يخرجوا منها وقد ابيض لونهم .. وتمهل البعض قليلا .. وعندمانزلوا إلى مائها خرجوا أقل سوادا ، وأصبحوا سمرا .. وازدحم المكان بدرجة كبيرة ، حتى أن الذين أخفوا الأمر استخدموا كل المياه ، وعندما وصل الباقون لم يجدوا الا قليلا من الماء الضحل ، وضعوا أقدامهم ، وأخذوا منه فى أكفهم ، وأصبحت هذه الأجزاء من أجسامهم بيضاء !..

ابتسم الصغير وهو يسمع قصة أصل الأجناس البشرية ، وراح يلقى الكثير من الأسئلة على العم ريموس الذى راح يحكى عن الناس السمر والصفر الذين لم يلحقوا الا جانبا قليلا من ماء البحيرة .. وقال الصغير ..

ـ ماما قالت لى ان الصينيين الصفرّ شعرهم ناعم ، غير مجعد .. ضحك العم ريموس قائلا :

ـ الظاهر أنهم وصلوا متأخرين قليلا ونجحوا فى أن يضعوا رؤسهم تحت ماء البحيرة .. المهم أن كل الناس .. كل الأجناس .. كانوا من أصل واحد !.. ولا قيمة قط للقشرة الخارجية التى تغطيهم .. لا يهم لون بشرتهم : المهم ما تحويه قلوبهم !!..

كان الصغير قد بدأ يغمض عينيه ، وراح يغالب النعاس ، فربت العم ريموس على ظهره ، وأنزله من على رجله ، وطالبه بأن يذهب ليأوى إلى فراشه ، والصغير يؤكد أنه لا ينام إنما ، هو يغمض عينيه ليفكر .. ويفتحهما بصعوبة طالبا حكاية جديدة !

***

وقد جمع هاريس قصص «ريموس» الزنجى العجوز الحكيم الذكى وكلها حكايات حلوة مليئة بالخيال الممتع ، ومازال عشرات من الأطفال فى أمريكا يستمعون إليها قبل النوم ، ويستمتعون بها ، ويطربون لها .. وعندما يكبرون ويتعلمون القراءة ، لا شىء يفرحهم مثل أن يتلقوا واحدة من طبعات وقصص «العم ريموس» هدية عيد ميلادهم ، لقد أصبح الأرنب «برير» شخصية شهيرة ، وبطلا شعبيا يكبره الأطفال ويحبونه ويطلبون حكاياته .. ويرويها العم «ريموس» قائلا ..

* كان الأرنب «برير» مع الثعلب والدب و.. بقية الحيوانات يعدون الأرض لزراعة محصول جديد ، وتعب الأرنب من حرارة الشمس ، ولكنه لم يحاول التوقف عن العمل خوفا من أن يتهموه بالكسل ، لذلك ظل يعمل ويعمل حتى كاد يسقط من الارهاق ، فبحث بسرعة عن مكان ظليل يستريح فيه ، وعثر على بئر ماء ، وقد علق فوقه دلو ماء .. قال فى نفسه :

— سوف أقفز فى هذا الدلو ، لاشك أنه مكان رطب لطيف ، لأنام بعض الوقت ..

قفز الأرنب إلى الدلو .. وإذا بالدلو يهبط به بسرعة إلى عمق البئر .. وشعر بخوف وفزع شديدين .. إنه يعرف من أين جاء ، لكنه لا يعلم إلى أين يمضى به الدلو ، إلى أن سقط به فوق سطح ماء البئر .. وبقى الأرنب مكانه ساكنا ساكتا ، لا يدرى ما الذى سوف يحدث .. وكان أثناء ذلك يرتعد ويرتجف ..

وكان الثعلب يراقب الأرنب ، وتبعه أثناء انصرافه من المزرعة ، وعندما رآه يقفز إلى الدلو ويختفى عن نظره ، دهش وذهل ، وقال فى نفسه ..

— يظهر أن الأرنب قد عثر على كنز فى قاع البئر .. أو لعله يخفى نقوده .. وأمواله فيه .. لابد أن أكشف السر ..

سار الثعلب إلى البئر ، وراح يحاول أن يرى أو يسمع ما بداخله لكنه لم ير شيئا ولم يسمع صوتا .. فقد كان البئر مظلما ، الأرنب لا يتحرك ولا يحدث صوتا خوفا من أن ينقلب به الدلو فيغرق .. فما كان من الثعلب الا أن نادى الأرنب ..

— يا عزيزى «برير» ماذا تصنع عندك ؟ ومن تزور ؟!

رد الأرنب : اننى أعد لكم مفاجأة .. أنى اصطاد لكم سمكا يا صديقى الثعلب ..

— وهل عندك كثير من السمك ؟ .

— نعم .. تعال لكى ترى بنفسك ..

— كيف يمكننى أن آتى اليك ؟ .

— عندك دلو معلق ، اقفز فيه ، وسينزل بك سالما .

قفز الثعلب إلى الدلو المعلق بالبئر .. وكان هذا الدلو مربوطا بالآخر الذى يرقد فيه الأرنب ، وكان الثعلب أثقل وزنا لذلك هبط به الدلو ، بينما طلع الدلو الآخر بالأرنب ، وعندما التقيا فى منتصف الطريق غنى الأرنب للثعلب :

— الأرنب يحيى الثعلب ..
ويقول له : لا تبل ثيابك !
هكذا الدنيا : واحد فى صعود ..
وآخر فى هبوط ..
وسوف تستقر فى القاع سالما !

وقفز الأرنب وجرى إلى المزرعة ، وأخبر أصحاب البئر أن الثعلب قد هبط إلى الماء يفسده ، ويلوثه ، فذهبوا ليجذبوا الدلو .. والأرنب يضحك ويغنى .. بينما العصى تنتظر خروج الثعلب من البئر !

ـ عندما تصل إلى الأرض ..
اقفز فورا يا عزيزى الثعلب !
والا نالك العذاب والتعب !

وبعد قليل انضم الثعلب إلى الأرنب وبقية العاملين فى المزرعة ، دون أن يتبادلا كلمة واحدة .. كل ما هناك أن الأرنب كان بين الحين والآخر يختلس نظرة إلى الثعلب ويبتسم فى خبث أو يضحك فى صفاء !

هذا نموذج من حكايات «هاريس» التى جمعها من الأفريقيين السود فى أمريكا ونشرها تحت عنوان حكايات «العم ريموس» . وهى تمثل كنزا رائعا من الحكايات القديمة التى نقلها هؤلاء معهم من قارتهم العذراء الطيبة إلى أمريكا والتقطها «هاريس» ليسجلها فى أكثر من كتاب ، ورغم جمال هذه الحكايات وحلاوتها إلا أنها تترجم ولم تنقل إلى اللغة العربية .. وهذه هى أول مرة يقرأ فيها أبناء أفريقيا شيئا من انتاج جدودهم الأفريقيين ، يعود إلينا بعد أن هاجر إلى أمريكا .. ونحس بروعته لأنه منا ، وها هو يرجع إلى أرضه الأم .... !

## أول زنجية تفوز بجائزة اندرسون فى أدب الأطفال (٦)

**عندما التقيت لأول مرة مع الكاتبة الزنجية الأمريكية المعروفة فيرجينيا هاملتون فى بيتها الأنيق فى ببلوسبرج فى أوهايو عام ٨٥ ، وكنت ألقى يومها محاضرات حول أدب الطفل العربى ، سألتها :**

**ـ هل تتوقعين الفوز يوما ما بجائزة اندرسون ؟**

«هى الجائزة العالمية المقابلة لنوبل فى مجال الأطفال »

قالت ببساطة : لا أظن .. من الصعب أن يصل أسمى إليهم كمرشحة للجائزة ..

أدركت أنها قالتها بأدب شديد .. ان التفرقة العنصرية قد تحول دون ترشيحها. ومرت السنوات وأنا أتابع الترشيحات الأمريكية للجائزة عسى أن يحظى اسمها بالمساندة ، فهى فى تقديرى واحدة من أعظم كاتبات الأطفال فى التاريخ .. وروايتها هيجنز العظيم فازت عام ٧٥ بجائزة الدولة ، وجائزة نيوبرى ، وجائزة هورت بوك ، ولم تحظ رواية بثلاث جوائز ، هى أكبر جوائز أدب الأطفال فى أمريكا ، كما حظى هذا العمل الأدبى الرائع .. وجائزة اندرسون العالمية تمنح كل سنتين ، فليس هناك من تمويل ثابت لها مثل جائزة نوبل ، وقيمتها العالمية الأدبية كبيرة لكن قيمتها المالية غاية فى التواضع ..

وفى عام ١٩٩٠ رشحت أمريكا كاترين باترسون .. وعندما سألونى : هل تتوقع لها الجائزة ، قلت فى صراحة انهم قد اخطأوا فى ترشيحها ، رغم تقديرى لأدبها .. ولم تحصل على الجائزة ، وفاز بها نرويجى عمره يومئذ ٤٥ سنة !.. وهو ترمود هيجين .. وكان السبب فيما أتصور أن أدبه أكثر انسانية من أدب باترسون .. وقد أكدوا لى يومها أنها ستفوز ، وقلت أن ترشيح فيرجينيا هاملتون يلقى عالميا صدى أفضل .. وقد حدث أنها عندما رشحت فازت ،

ولولا سرية التصويت لعرفنا أنها لابد وأن تكون قد حصلت على أصوات تصل إلى حد الاجماع (ظنوا إنى اجاملها لأنها «افريقية» مثلى) !!

أعرف أن هذه الأسماء غريبة على القارىء العربى..بل هى غريبة على الباحثين ودارسى أدب الأطفال فى بلادنا ، إذ مازالوا يعيشون على فئات ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ولا يتتبعون ما يجرى على الساحة العالمية فى هذا الأدب ، الذى فيه اناس يطالون ديكنز وشو وسارتر ، وصاروا قمما أدبية شامخة ، تترجم أعمالهم إلى كل اللغات العالمية ، فيما عدا العربية التى لم تنجح حتى اليوم فى ترجمة الكلاسيكيات القديمة الرائعة فما بالكم بالحديث المعاصر ..

تهنئة حارة لأول زنجية تحصل على هذه الجائزة !. انها الأصالة الافريقية تفرض نفسها على أمريكا والعالم !

## هذا الأدب فى التسعينيات وآفاق المستقبل (٧)

وقد يتساءل البعض : أما زالت لهذا الأدب الشعبى مكانته فى التسعينيات من هذا القرن ؟ وهل من الممكن أن يكون له مستقبل ؟

كنت أتصور أن هذا الأدب الشعبى منجم لأدب الأطفال ، لكننى تنبهت بعد حين أن المنجم يمكن أن ينضب ، لذلك بدأت أنظر لهذا الأدب على أنه أشبه بطبقات من الأرض ، كل طبقة تحوى كنزها الخاص بها .. لذلك لم أجد غرابة فى أن تصدر قصة «الولد اليتيم» من الأدب الشعبى لقبائل الماساى التى تعيش ما بين كينيا وتانزانيا ، وكتبها «تولولو موليل» وهو أحد أبناء هذه القبائل ، يعيش فى مزارع البن التى يمتلكها أبوه فى تانزانيا ، فى قرية تبعد نحو ساعة بالسيارة من قمم جبال كلمنجارو الشهيرة ، وكان يشتغل مع جده فى ساعات الفراغ من المدرسة ، وكم ساعدته هذه الحكايات ـ كما يقول ـ على حسن أدائه لعمله ، وهو يرى أن الكتابة ـ كالعمل فى المزرعة مع جده نوعا من المتعة .. وهو يعيش الآن فى كندا ، وفيها أيضا يعيش الفنان الذى رسم الكتاب ، وهو بول مورين الذى يعيش فى انتاريو ـ كندا ، ودرس فيها الفنون ، وسافر إلى أمريكا وأوربا وأفريقيا كثيرا ، وجعل من الكتاب تحفة فنية بجانب أنه تحفة أدبية ..

تقول الحكاية أن الرجل العجوز فى كل مساء يتطلع إلى السماء ويرقب ذلك النجم الذى اسمه كيليكين الذى تسميه قبائل الماساى : الولد اليتيم ، وفوجىء العجوز ذات ليلة بأن هذا النجم قد اختفى .. وهو يحب النجوم كأنها أطفاله .. مع الصباح فوجىء العجوز بولد صغير يتقدم اليه ليسأله المأوى والعمل .. كان الولد يحسن جلب الماء من الآبار ، وترتيب البيت ، ورعاة الماشية والأبقار ، وبالفعل بدأ العمل .. الا أن مفاجأة قاسية وقعت بعد قليل ـ وهى كثيرا ما تقع فى أفريقيا .. نعنى بها الجفاف .. وبدأ الناس والأبقار والماشية يتساقطون .. لكن أبقار الرجل العجوز التى يرعاها هذا الولد كانت ترجع وقد امتلأت ضروعها باللبن ، وأصبحت أكثر سمنة وحيوية ، الأمر الذى أذهل العجوز وسأل الولد عن سببه ، فلم يحظ بالرد ، إذ هو سر لابد وأن يحتفظ به الصغير .. يصبر العجوز بعض الوقت ، غير أن حب الاستطلاع يستبد به ، فيمضى وراء الراعى الصغير إلى الخلاء ويراه وقد وقف فوق صخرة ورفع ذراعيه للسماء ودعا

بكلمات خاصة ، وإذا بالأرض تخضر ، وبحيره ماء عذب صافى تظهر .. وحانت التفاته من الولد فإذا بـه يجد العجوز وقد رأى كل شيء . وكما ظهرت الخضرة والبحيرة ، اختفت ، وحل الجفاف بالمكان .. وطلب الصغير من العجوز أن يعود بالأبقار إلى البيت ، وسوف يلحق بـه .. ومضى العجوز حزينا منكس الرأس .. ضاع كل شيء ولم يعد الولد حتى بعد أن حل الليل ، وتطلع العجوز إلى السماء ليجد نجم الولد اليتيم وقد عاد إلى مكانه !

ان أمريكا وكندا وأوروبا مازالت تضخ الكتابات الافريقية إلى أطفالها تثرى وجدانهم وتفتح عقولهم ، وتجعلهم أقدر على مواجهة الحياة ومشاكلها .. وفى تقديرنا أن ذلك سـوف يستمر طويلا ، ولن يلحق الجفاف بهذه الأعمال التى تصاغ بشكل فنى رائع ، وتصاحبها رسوم بالغة الجمال ، تجعل الأطفال يقبلون عليها فى لهفة .. وقصة الولد اليتيم صدرت عام ١٩٩٠ ، ويعد المؤلف قراءه الصغار بزيارات إلى أفريقيا والعودة منها بحكايات جديدة لهم .. وهذا يعنى أن هذا الكنز لن ينضب أبدا ، ولعل مقولة ريتشارد بيرتون عن ربع مليون حكاية شعبية سرقت من أفريقيا تبدو صادقة كل الصدق ، وتناول مثل هذا العدد الكبير بـالكتابـة والرسم سـوف يجعلها نهرا دافقا ، يجدد دنيا الحكايات ويجعلها خضراء بشكل دائم ...

...

السؤال : ما الذى نفعله نحن ، أبناء القارة ، ازاء هذا الرصيد الرائـع من الحكايـات الانسانية البديعة ؟ ما الذى ننقله منها إلى أطفالنا الأفارقة ، أن كنا حقا ننتمى إنسانيا إلى هذه القارة ، وليس جغرافيا فحسب ، وإذا مـا كانت الصحـارى لا تشكل حـاجزا مـا بيننا وما بينهم ، وإذا ما كان لون بشرتنا يجعلنا أقرب اليهم ، جنبا إلى جنب معتقداتنا الدينية والأخلاقية التى لا تفرق بين أسمر وأصفر وأسود ؟!..

يجدر بنا أن نحس بالتقصير .

بعض المراجع :


(١) من روائع الأدب الأفريقى
لانجستون هيوز ـ ترجمة ميشيل تكلا
كتب ثقافية ـ الدار القومية للطباعة والنشر ( ١٩٦١ )

(٢) حكايات من أفريقية
ترجمة واختيار عبد التواب يوسف
دار الفتى العربى ( ١٩ )

(٣) المرجع السابق .

(٤) قصص جغرافية وأساطير أفريقية
كامل كيلانى
( ) ١٩٣٥

(٥) **الجذور**

تأليف عبد التواب يوسف

الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة أولى ١٩٨٠ ، طبعة ثانية ١٩٩٠).

(٦) نشرة المجلس العالمى لكتب الأطفال

معرض بولونيا الدولى لكتب الأطفال عام ١٩٩٢.

(٧) **الولد اليتيم**

قصة تولولو موليه ـ دار لكيربون (١٩٩٠)

(غير مترجمة للعربية) .

(٨) **الطفل العربى والأدب الشعبى**

تأليف عبد التواب يوسف

الدار المصرية اللبنانية (١٩٩٢).

**بحوث لم تنشر فى كتب .**

(١) **صفوت كمال**

الحكايات الشعبية

ندوة التراث الشعبى فى مجال ادب الأطفال (١٩٨٣)

(٢) **لمعى المطيعى**

الفلكلور كمصدر لأدب الأطفال

(نفس الندوة السابقة ١٩٨٣)

(٣) **د . طالب الدويك**

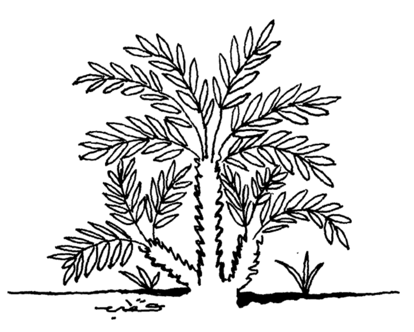
الفلكلور مصدر من مصادر أدب الأطفال

ندوة أدب الطفل فى دول مجلس التعاون الخليجى

(٤) **فوزى العنتيل (المرحوم)**

التراث الشعبى كمصدر لكتاب الطفل

ندوة الكتب المؤلفة للأطفال باللغة العربية ـ جامعة الدول العربية القاهرة ١٩٨٠ .



# حــــول المســـرح والســـيره الشـــعبية

تحقيق: سمر إبراهيم

المسرح فن جماعى يعتمد على التلقى وتفاعل الجماهير إما بالاندماج أو الانفصال ، ويظل للجماهير الدور الأساسى فى العرض ، وهو ما يميزه عن الفنون الأدبية الأخرى كالشعر ، الرواية ، القصة ، إلا أن ثمة صلة تربط بعض فنون المسرح بالسيرة الشعبية ولكن مع احتفاظ كل منهما بماهيته الفنية . لذا فمن الممكن أن يندمجا فى بنية واحدة من خلال إحدى طريقتين : الطريقة الأولى ( الممثل الفرد ) كما يطلق عليه د . عبد الحميد يونس وهو الراوى الشعبى عندما يلقى السيرة ليس كإنشاد أو غناء وإنما كأداء درامى . أما الطريقة الثانية فهى استلهام المسرح للسيرة الشعبية وهو ما نلقى الضوء عليه فى هذا التحقيق .

ومما لا شك فيه أن السيرة الشعبية أحد أشكال التراث الشعبى الذى يحيا داخل وجدان أفراد الوطن العربى ، فهى من الأشكال الحية ذات الملامح المميزة التى يستحضرها الذهن الجماعى .

وعند استلهام المسرح للسيرة تتضح العلاقة بين الفنين من خلال بنية النص المسرحى المكتوب الذى يضمنه الكاتب رؤيته الخاصة . وهو إما أن ينقل التراث أو يقيمه معادلا موضوعيا للواقع أو أن يحتفظ بالأحداث الرئيسية ثم يضيف لها رؤيته العصرية غير المنفصلة عن الأحداث بل تنبع منها .

وسنتناول فى هذا التحقيق مسرحيات ثلاثة كتاب : « يسرى الجندى » فى مسرحياته « الهلالية » ، « على الزيبق » ، « عنترة » الفريد فرج فى مسرحيته « الزير سالم » ثم عبد العزيز حموده فى مسرحيته « الظاهر بيبرس » وتلك نصوص اكتسبت بفضل عروضها العديدة رؤى متباينة : فهى إما أن تكون مختلفة عن الرؤية الأصلية للنص الشعبى وإما أن تكون متفقة معه أو تعرض بتفسير جديد يزيدها ثراء . ولعل أهم ما يثرى هذه النصوص هو تناولها أكثر من مرة بأكثر من مخرج . لذا فقد قمنا باستطلاع آراء كل من النقاد وأصحاب التجربة ( الكتاب ، المخرجين ، أبطال العرض ) حول طبيعة العلاقة بين المسرح والسيرة . ويتحرك التحقيق عبر أربعة أسئلة وهى :

١ ـ لماذا يلجأ الكاتب لاستلهام السيرة ؟

٢ ـ ما علاقة بنية المسرحية ببنيه السيرة ؟

٣ – ما هو مفهوم البطل فى استلهام المسرحية لمفردات السيرة الشعبية ؟

٤ ـ هل تأثرت لغة المسرحية بلغة السيرة ؟

## عبد العـــزيز حمـودة

يقول الدكتور عبد العزيز حموده مؤلف مسرحية الظاهر بيبرس والتى عرضت تحت عنوان « ابن البلد » :

ـ لقد لجأت إلى السيرة الشعبية لسببين أساسيين : الأول هو السبب العام المتفق عليه فيما يشبه اتفاقا وديا بين الكتاب فى العالم الثالث . وهو أن الكاتب يلجأ إلى الإبعاد فى الزمان والمكان هربا من السلطة ، وهى خدعة فنية يقبلها الجميع وأولهم الرقيب المصرى الذى يتسم بالذكاء من ناحية والتسامح من ناحية أخرى ، فهو يقبل الإسقاط الواضح والرمز الواضح فى هذا الإبعاد .

أما السبب الثانى فهو تعمدى العودة إلى التراث الشعبى لاستكشاف الامكانيات المسرحية لهذا التراث أو بصراحة شديدة أننى فعلت ذلك استجابة لدعوة قوية سادت الحياة الثقافية منذ منتصف السبعينيات حتى منتصف الثمانينيات للبحث عن الجذور وخاصة الدعوة التى قامت على الادعاء بأن المسرح وهو فن الفرجة ليس غريبا عن الثقافة العربية .

أعترف أننى اعتمدت على السيرة الشعبية اعتمادا شبه كلى ؛ إذ قرأت السيرة أكثر من مرة ، ثم قرأت بعض المراجع الأساسية عن تاريخ تلك الفترة على وجه التحديد وتاريخ العصور الوسطى على وجه التعميم وخاصة مرجعين أساسيين لمؤرخين كبيرين د . جمال الدين سرور فى كتابه عن الظاهر بيبرس ، ا . د سعيد عاشور فى كتابته عن تاريخ المماليك . أى أن الشخصية الأساسية فى السيرة كانت نقطة الانطلاق ، والسيرة ذاتها نقطة الارتكاز ، والفترة كلها موضوع التفسير والإسقاط . والواقع اننى قد دخلت مناطق أخرى من التراث لاستكشاف فنون الفرجة الممكنة لدينا مثل خيال الظل ، الأراجوز خاصة ان خيال الظل قد جاء به « ابن دانيال » إلى مصر فى نفس الفترة التى تولى فيها « الظاهر بيبرس » حكم مصر . وهكذا جاءت المسرحية على شكل ضفيرة تجمع بين خيوط أساسية هى خيوط السيرة الشعبية ، وإحدى بابات ابن دانيال وقصة جانبية يعرضها الأراجوز إلى جانب بعض التفريعات داخل خط السيرة الرئيسى .

رؤية الأديب هى التى تحدد مادته وطريقة التعامل معها ، فبمجرد القراءة الأولى للسيرة تحركت نحو التناقض المتوقع والمنطقى بين الحقيقة أو الحدث التاريخى وبين تعبير الأدب الشعبى عنها ، ولكى نكون أكثر تحديدا فإن السيرة تعتمد فى المقام الأول على المبالغة الشديدة فى انجازات البطل ، وفى استخدامها للعناصر الخرافية والغيبية فى تصوير تلك المنجزات وتقديمها فى صورة معجزات ، ولكن حقائق التاريخ تؤكد عكس بعض هذه المبالغات بل قد تفرغها أحيانا من ذلك الجانب الأسطورى .

وقد قامت واحدة من الدراسات الجادة للدكتور محمد النجار بتوجيهى ناحية هذه السيرة قبل دراستها ، فقد لفتت نظرى إلى ثنائية غريبة تعتمدعلى العلاقة الفريدة بين « الظاهر بيبرس » وبين بطل شعبى آخر « عثمان بن الحبلى » وربما لا يكون له سند تاريخى ، فقد قامت هذه العلاقة باعتبارها حلفا مبكرا بينهما ، فقد تحالفا على أن يرتقيا السلم معا ، وحدث ذلك بالفعل ولكن الغريب أننى عندما اتجهت للسيرة لمتابعة هذا الخيط اكتشفت انقطاعه بمجرد تولى « الظاهر بيبرس » الحكم فقد اختفى هذا البطل الشعبى ، ثم بدأ الفنان الناقد للواقع والمعلق عليه يتحرك داخلى ، فأطلت هذا الحلف المبكر فى خيالى ليصبح العمود الفقرى للمسرحية كلها ، فتصورت أن الحلف قد استمر إلى أن نجح الظاهر بيبرس فى الوصول إلى كرسى السلطة على أكتاف « عثمان بن الحبلى » ، أولاد البلد المخلصين ، « الفتوات الجدعان » ، ثم تخلص منه الظاهر بيبرس تماما .

وهذا ينقلنا للحديث عن البطل ما بين السيرة

الشعبية وبين مسرحيتى ، فالبطل فى مسرحيتى بطل سياسى وزعيم يصل إلى السلطة عن طريق حلف مع قوى الشعب ، وقد قدمت الحلف كإحدى التنويعات على تيمة « الزواج » فكأنه زواج سياسى بين قوى الشعب وبين الحاكم المملوك ، لكننى منذ البداية اتجهت إلى إجهاض هذا الزواج أو بصراحة الحكم عليه بالفشل ؛ إذ تحول هذا البطل الأسطورى بمجرد توليه الحكم إلى طاغية ، وفى نفس الوقت تعرض « عثمان » لعملية افساد مماثلة ؛ إذ حكم على نفسه بالانسلاخ عن قاعدته الشعبية ، وهو ما حدث بالفعل حينما اشترى لنفسه مملوكا يخدمه ، وحصانا يركبه فى طريقه للصعود إلى القلعة ، بل أنه أقام فى بيت على سفح القلعة بالقرب من قصر السلطان ، ثم فى نهاية الأمر طلب الزواج من مملوكة شركسية وهو ما استنكره المماليك وعلى رأسهم الظاهر بيبرس وما استنكرته قوى الشعب ؛ إذ اعتبرته خائنا منسلخا عن جذوره . أى أننى بصراحة بدأت وفى ذهنى تفريغ السيرة الشعبية من بعض المفاهيم وتحميلها بمفاهيما تتفق مع رؤيتى المعاصرة .

أما فيما يتعلق بالبناء المسرحى لمسرحيتى فلم يكن الأمر مجرد تأثر غير مدرك لبناء السيرة الشعبية بل كان محاولة متعمدة لمحاكاة هذا البناء ، لذا فقد اعتمدت منذ اللحظة الأولى على الراوى شاعر الربابة الذى يربط بين الأحداث ويعلق عليها ، بل يسردها فى أحيان كثيرة . ومن الناحية الفنية فإن الراوى يحقق على خشبة المسرح أغراضا متعددة منها الامتاع . كسر الايهام وتحقيق شكل يقرب من الشكل الملحمى البريختى ، ولكن ما حدث بعد ذلك هو تأثر بناء المسرحية بطبيعة الضفيرة فالقارىء ينتقل من مشهد يبدأ براو وربابته ثم يتحول إلى معايشة درامية للمشهد لينتقل إلى مشهد آخر من قصة بابات ابن دانيال ؛ ثم ينتقل إلى مقطع يقدمه الأراجوز . وتجمع هذه الخيوط تيمة أساسية هى « الزيجات المستحيلة » . ففى السيرة يتأكد أن الزواج بين البطل المملوكى وقوى الشعب مستحيل ، ثم زواج عثمان من الطبقة العليا مستحيل ، ثم زواج حميدة « أم رشيد » من عثمان لا يتم ؛ فقد تخلى عنها بعد أن صعد إلى القلعة ؛ ثم زواج الأمير وصال فى بابة خيال الظل . فكلها زيجات مستحيلة ومن لا يستطيع ادراك هذه التنويعات على التيمة الأساسية « الزواج الفاشل » لا يستطيع الوصول إلى بنية المسرحية .

أما عن اللغة فقد كانت أكثر التصاقا بهذه الفنون : السيرة ، البابات . فقد كتبت البابات بالعامية ، فكنت أنقل مشاهد أو مقاطع كاملة من البابة بنصها الأصلى لأحقق قدرا من التزاوج بين اللغة الأصلية لها واللغة المبتدعة التى أكتبها ، وكذلك المشاهد المأخوذة من السيرة فكنتأنتقل من لغة مبتكرة ( مبتدعة ) إلى لغة موثقة مأخوذة من السيرة أو من المراجع التاريخية الخاصة بتلك الحقبة من التاريخ ـ بداية النصف الثانى من القرن الثالث عشر ـ والواقع أن الطبعة الأولى لهذه المسرحية تحمل هوامش توثق هذه المشاهد ومصادرها .

## يسرى الجندى

يقول يسرى الجندى كاتب مسرحيات : عنترة ، على الزيبق ، الهلالية : إن للسيرة بنية قائمة بذاتها ، وعندما يستلهمها الكاتب المسرحى، لا يتقيد بملامحها الكاملة ، وإنما يطوع السيرة وفقا لرؤيته الخاصة . ومما لا شك فيه أن استلهام السيرة يمنح النص المسرحى بنية متميزة ؛ إذ تنعكس طبيعة السيرة على مفردات العرض الفنية ، وتضيف خصوصية للعمل الفنى . فهى تحتاج لاقتراب غير تقليدى إذ أن النص يقفز بين الماضى والحاضر .

وهكذا نجد أن طبيعة السيرة تفرض بناء العمل المسرحى . فسيرة ( على الزيبق ) ذات ملمح شعبى مصرى خالص مما أكسب المسرحية بناء غير تقليدى ، فهناك حركة حرة داخل الزمان والمكان تحكمها روح السيرة ، وعلى العكس نجد مسرحية

( عنترة ) فيها جزالة ورصانة وتقليدية أما الهلالية فبناؤها مختلف يمكن ادراكه على ثلاث مستويات المستوى الأول : يمثله شخصيات السيرة ، والمستوى الثانى يمثله الرواة ، ويمثل المستوى الثالث العالم المعاصر ، ولكل مستوى صوت خاص في البناءالدرامى .

أما الرؤية التى تعرضها المسرحيات فبالرغم من معاصرتها إلا أنها غير مفروضة على السيرة بل نابعة منها ، فالمسرحيات الثلاث تتناول محورا أساسيا وهو طبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع وما ينشأ عنها من تناقضات مأساوية وتتناول إلى جانب هذا المحور قضية الحرية بمستوياتها المختلفة : الفردى ، الاجتماعى ، الوجودى . و( على الزيبق ) فى النص المسرحى بطل يحاول أن يواجه الواقع بمفرده بمعزل عن المجموع معتمدا على مواهبه ( الذاتية ) فيفشل فى محاولته لأنه انعزل عن المجموع . أما عنتر فهو يبحث عن خلاص نفسه فقط وليس المجموع فيفشل ونكتشف فى النهاية أن خلاص الذات يرتبط بخلاص المجموع .

أما فى الهلالية فالقضية مختلفة إذ أن فردا يقود الجماعة وفقا لأحلامه الرومانسية وأفكاره المثالية فتفشل محاولاته نتيجة لأنفصاله عن الواقع الذى يعيشه المجموع والوجه الآخر لهذا الموقف هو شخصية ( الزناتى خليفة ) الذى بنى عالما مثاليا خاصا به انكسر عند موته وتحطمت المملكة التى بناها .

أما البطل فهو بطل تراجيدى جاءت سقطته نتيجة عدم ادراكه لطبيعة العلاقة بين الفرد والمجموع مع احتفاظه بالملامح الأساسية لبطل السيرة .

أما سبب استلهامى للسيرة أنها تخلق أرضا مشتركة بين المبدع والمتلقى ، فاستلهام التراث يصل بنا إلى الهدف الذى نسعى إليه وهو « المسرح العربى » إلى جانب أن السيرالشعبية تعرض قضية هامة وهى « البطل الفرد » .

وهناك محاولات ثلاث تناولت مسرحياتى : محاولة « سمير العصفورى » فى مسرحيته : ( الهلالية ) ، ( يا عنتر ) وتتميز تلك العروض بحرية الحركة إذ أعطى ( سمير العصفورى ) لنفسه الحق فى تجاوز رؤية النص المكتوب مما أفقد العرض التوازن بين مفرداته المختلفة أما المحاولة الثانية لـ ( عبد الرحمن الشافعى ) فى مسرحيتيه ( الهلالية ) ، و( على الزيبق ) فهى ذات مذاق خاص فبالرغم من تلقائية العروض إلا إنها عروض متماسكة البناء وذلك لعدم ابتعاده عن روح السيرة اذن ( سمير العصفورى ) عالج المسرحية من خلال بناء غربى وعلى العكس أضاف ( عبد الرحمن الشافعى ) روح السيرة فى العروض باستخدامه الراوى الأصلى . أما محاولة ( اميل جرجس ) فى مسرحيته ( عنترة ) كانت محاولة تقليدية كلاسيكية الروح .

## الاستاذ/ الفريد فرج

**كاتب مسرحية الزير سالم :**

مسرحية « الزير سالم » لها بنية خاصة وهى القصص المتداخلة ، وهو أسلوب شائع فى الأدب الشعبى وربما يكون سبب اختيارى لهذا الأسلوب هو استخدام « الفلاش باك » إذ أن المسرحية تبدأ من نهاية الحرب وذلك لنرى الحروب من وجهة نظر من ذاقوا نارها ، وبرؤية أبطالها دون التقيد التاريخى التقليدى وقد استفدت فى المسرحية من موتيفات السيرة مثل التفاحة فى الفصل الأول ، وغير ذلك من الموتيفات الشعبية .

الرؤيةالتى تعرضها المسرحية رؤية معاصرة فهى تضع أيدينا على الواقع المعاصر من خلال ( الأمثولة ) الصحيحة لآثار هذه الحروب وكأن التاريخ يعيد نفسه من جديد .

أما عن مفهوم البطل « الزير سالم » وهل أصبح تراجيديا أم لا ؟ سؤال من الصعب الإجابة عليه لأننا قد نختلف حول التصنيف الدقيق لهذا

المفهوم . ولكنى اعتقد أنه بطل تراجيدى طلب تحقيق المستحيل فيلقى حتفه نتيجة هذا الطلب ـ بالرغم من كونه مطلب انسانى ـ ولا يهمنى بذلك الابتعاد الكامل عن صفاته الشعبية .

أما لغة المسرحية فإنى أعجب منها تماما فلم أحرص على استخدام لغة السيرة بسحرها الخاص ، بالرغم من حرصى على الموتيفات الشعبية فقد استخدمت لغة الشعر الجاهلى اللغة الأصلية « للمهلهل بن أبى ربيعة » اللغة البدوية بجزالتها وجرسها الخاص ولم أكرر هذه اللغة حتى الآن .

سبب اختيارى للسيرة نابع من الرؤية الكلية لأعمالى ، فأنا أعمل على استلهام الفنون الشعبية وجعلها معادلا للواقع ، وربما يكون الطابع الدرامى الإنسانى لهذه السيرة هو ما جذبنى إليها وربما تكون الفكرة الفلسفية فى طلب المستحيل .

أما عن العروض المسرحية التى تناولت هذه المسرحية فهى كثيرة ، فقد قدمها حمدى غيث مرتين ، وأعتقد أن العرض الأخير أرقى لأن ايقاعه سريع مستمد من لهفة المنتقم ، والموسيقى الداخلية للعرض ، فقد وضع فلسفة العرض داخل ( كردون النار ) .

أما العرض القديم فكان ذا إيقاع بطىء ولكنه تميز بالاشباع اللغوى ، فقد كان نجومه كبار يتقنون العربية وكان المسرح القومى فى أوج مجده .

أما محاولة رفيق الصبان بدمشق فقد أبرزت المركز المحورى فى العرض وهو العرش ، فقد جعله العرض المحور الذى تدور حوله الأحداث مما أبرز الصراع على السلطة من خلال ديكور بسيط ، ثم حركة الممثلين وعلاقاتهم بالعرش الذى يظهر فى البقعة المضيئة من المسرح .

أما محاولة المنصف السويسى وهو المخرج الشاب الملىء بالحيوية فقد التقط الشكل القصصى وأبرزه بحركة الممثلين وسكونهم وتداخل المشاهد ، فكان مثالا للمسرح الحديث الذى يتخفف من الديكور والملابس والأطر المادية ويستعيض عنها بكفاءة الممثلين وقدرتهم التعبيرية .

وهناك عروض أخرى بليبيا والأردن والثقافة الجماهيرية ولكنى لم أراها .

## عبد الرحمن الشافعى

**مخرج مسرحيتى ( الهلالية ) ، ( على الزيبق ) .**

قد أنطلقت فى هذه الأعمال من رؤية اجتماعية ، وعندما يتناول المسرح السيرة يجب أن تندمج البنيتان فى بنية واحدة، تغير الواقع الاجتماعى ، أو على الأقل تنقذه . فـ ( على الزيبق ) هى الارهاصات الأولى لعبور ١٩٧٣ !! فقد عرضت عام ١٩٧١ ، ١٩٧٢ فى جميع أقاليم الجمهورية ، فكانت تدعو الناس للتلاحم مع العرض والوعى بواقعهم فتنفعل الجماهير وتخرج المظاهرات من مسرح السامر إلى التحرير تهتف وتطلب المقاومة !!

فمسرحية « على الزيبق » تطرح سؤالا هاما هل يستطيع « أشطر الشطار » إذا استحضر الآن أن يخرج بنا من الأزمة بمفرده ؟ فتكون إجابة العرض الفشل وسقوط البطل . ويمكن أن نصف المسرحية بأنها « مسرح شامل » أى المسرح الذى تتعدد مفرداته وتتحد فيما بينها : الكلمة ، اللحن ، الحركة ، التشكيل .. إلخ . وقد شكل العرض عالما خاصا « عالم الحارة المصرية » ، فقد ركزت على « الحِرَف » انحواة ، العياق وغير ذلك .

أما الديكور فكان هناك مساحة ثابتة ( ساحة الرميلة ) ومسرح السامر فى وقت العرض كان محاطا بالكراسى من كل جانب وكأننا فى ميدان ، وكان الجمهور جزءا من العرض ، وقد تميز الديكور بالبساطة حتى أننا قدمنا العرض فى ( استاد المنيا الرياضى ) ، وكانت تجربة مهولة مثيرة تلاحم عشرة آلاف مشاهد مع العرض !! ، ثم يضيف أننا لا نستطيع عرض هذه المسرحية الآن لأنها توضح الاحباط الفردى الذى انتهى ، عكس الهلالية التى تعالج الإحباط الجماعى فنستطيع عرضها .

أما « الهلالية » فهناك خطان متوازيان بها ، هما : النص المسرحى ، نص السيرة الشفاهى كل

منهما يكمل الآخر ، وقد اعتمدت فيها على فكرة « الممثل الفرد » فهو من أهم عناصر العرض . وهذا العرض يكشف عن التناقضات التى يعانى منها العالم العربى . وتتميز موسيقى العرض بأنها موسيقى شعبية ، بل ووجود الراوى الشعبى للسيرة ( عزت القناوى ) بربابته .

وقد قابلتنى مشكلة أساسية فى الديكور وهى كيفية التعبير عن تعدد الأحداث والتواريخ ، لذا كان لدى بعض الموتيفات المتحركة ، فقد عرضت المسرحية فى وكالة الغورى وكان المسرح محاطا بالجمهور وخير مثال على الحركة فى الديكور هو دور « الدروع » التى ساهمت فى حل مشكلة تعدد الأمكنة ؛ إذ أننا بدوران الممثل ننتقل ما بين داخل تونس وخارجها ، فوجه الممثل مصاحبا بالدروع يعنى خارج تونس والعكس .

## سمير العصفورى

**مخرج مسرحيتى : ( الهلالية ، يا عنتر ) :**

هناك محاولات كثيرة لاستلهام السيرة بعضها من أجل ( الوجاهة ) وهو ما نرفضه من كتابنا ، وبعضها الآخر محاولات عرضت السيرة من وجهة نظر أوربية مثل مسرحية « الزير سالم » لـ ( ألفريد فرج ) .

ولكن أبرز المحاولات هى مزج السيرة بالحدث الدرامى فى نسيج درامى متماسك ، وذلك ما حققته مسرحيات ( يسرى الجندى ) .

أما عن موقفى من السيرة فهو يتصل بموقفى من النص المسرحى ودور المخرج ، فالمخرج ليس ناقل سلبى للنص بل خالق له ، فلم أنبهر بالمبالغات الشعرية ، بل أقمت محاكمة عصرية للسيرة داخل العرض المسرحى وانتقدت أبطال السيرة وسخرت منهم لأنهم يدعون البطولة ، فهم قليلو الفعل كثيرو الكلام . وقد نبعت رؤيتى داخل المسرحيات من هذا الموقف ، فمسرحية « الهلالية » تتحدث عن الحرب الأهلية بين الأشقاء ، وفكرة اغتصاب أرض الغير بمنطق الاحتياج ، وتطرح سؤالا عن المفهوم الصحيح للقيادة ، هل تكون قيادة فردية أم جماعية ؟ ثم أزمة النبوءة والخضوع للخزعبلات ، فأبطال العرض يسيرون لحتفهم وفقاً لمخطط خزعبلى . فالهلالية بالنسبة لى سيناريو لواقع عربى معاش متكرر نرى فيه الماضى من خلال الحاضر والعكس صحيح . أما مسرحية ( يا عنتر ) فهى كما يتضح من اسمها استصراخ أو طلب النجدة ، وكأن عنتر ( شربة الحاج محمود ) الفارس الوحيد المنقذ ؛ ولكن العرض ينفى هذه الصورة ويظهره لديه « مركب نقص » بالمعنى النفسى يبيع ذاته وفروسيته فى رحلة عقيمة بحثا عن ( كنبة عالية ) ليرتفع إلى طبقة السادة . وهذا الفهم المعاصر يقلل من قداسة تلك الشخصيات ويجعلها فى ظلال النقد .

أما البطل فى المسرحيتين فهو درامى له حركة درامية تتناسب مع روح الأحداث ، ندخله تحت الميكروسكوب لتشريح أفعاله وتحليلها ، فقد قدمت أبطال المسرحية بتحرر من قداستها فى سخرية أو محاكاة تهكمية ؛ بحيث يتضح الانقسام القائم بين أفعال الشخصية وأقوالها .

وقد قدمت المسرحيات فى اطار ( الفارس ) ، فخير وسيلة للتعبير عن مأساة الواقع وتقديم تراجيديات التراث هى نقد الأبطال المنتفخين بالمجد والفروسية وإسقاطها على الواقع المعاش . ويتضح ذلك من خلال الملابس فهى ضخمة متناقضة كل التناقض مع التكوين الجسدى للشخصية ؛ إذ إن خامات الملابس مألوفة ، فملابس عنتر مثلا مليئة بالحديد الخردة ، أما أسلحته فخشبية كبيرة الحجم فارغة من الهيبة ، ويندفع من قدميه ( بمب الأطفال ) أما خامات ملابس بقية الشخصيات فى المسرحيتين ( قماش تنجيد ) ، وكأننا نشاهد عرضا لمجموعة من المراتب والألحفة ، أى أجساد ضخمة لا تصلح لفعل أى شىء إلا أن تصبح سجادا مفروشا على الأرض .

وهكذا تسقط فكرة النبالة عن هؤلاء الأبطال ويصبح التناول البصرى لدى المشاهد يوميا ومألوفا ، ويمكن تطبيق نفس القاعدة على كل مفردات العرض .

## حمـــــدى غـــــيث

مخرج عرض الـزير سـالم مرتـين فى الستينيات وفى التسعينيات :

اتخذت مسرحية الزير سالم من السيرة الشعبية المعروفة بهذا الاسم موضوعا لها ، فقد حافظ المؤلف إلى حـد كبـير علـى الـوقـائـع الـرئيسيـة للسيـرة وشخصياتها ، وحافظ على العلاقات القائمة بين هذه الشخصيات ، ولكنه عرضها برؤية جـديدة تجلت فى مفردات العرض المسرحى ، فالفكرة الأساسية فى هذا العـرض هى سعى الزيـر سالم لتحقيق المستحيـل فالعدالة عنده لا تتحقق إلا بعـودة « كليب » حيا ؛ لذا فقد أصبح بطلا عدميا يحطم كل ما حوله .

أمـا على مستـوى الواقـع المعـاصر فلهـا أوجـه متعددة ، فالمسرحية تعبـر عن الفرقـة الحادثـة فى الـوطن العربى ، وعن الاقتتـال العبثى بين الأخـوة الذى لا طائل من ورائه ، فقد تعاملت مع المسرحية ليس كتراث شعبى ، بل كعمـل درامى يقدم الاطـار الشعبى برؤية معاصرة ، وقد ساعد على تقديم هذا الواقع توقيت عرض المسـرحية فقـد عرضت أثنـاء حرب الخليج .

أما بنية المسرحية فقد قدمتها على خشبة المسرح بعد أن حذفت منها مشاهـد « الفلاش بـاك » عدا المشهد الأول الذى يبـدأ بحكايـة « الجد » قصـة الصـراع بـين القبيلتـين « بكـر وتغلب » لحفيـده « هجرس » الذى يعرض عليه كرسى العرش ثم تتدفق المسرحية فى تصاعد مستمـر حتى نصل إلى نهـاية الصراع ، ثم نعود مرة أخرى إلى المشهد الأول لتنتهى المسرحية .

ولقد رأيت كمخرج أن شخصيـات المسرحيـة قد وجـدت نفسها فجـأة وعلى رغمهـا فى دوامة هـائلة متلاطمة ، ولم تستطع الفكاك منها .. طوفان جارف يبلع الجميع فى أمواجه الصاخبة ، لقد فقدوا إرادة العقل ، بشروطـه الإنسانيـة المتاحـة ، فسقطوا فى دوامة الجنون وغرقوا فى أعمـاقها المظلمـة .. إيقاع كأمواج البحر المتلاحقة .. وكان همى الأول أن يدخل الممثلون فى هذا الإيقاع .

ولقد حرصت على إلتقاط الإيقاع اللاهث . الـذى لا هوادة فيه . كنت أقول للفنانين ( لا راحة فى هذه المسرحية ) ( لا تلتقطوا أنفاسكم ) ومن أجل هذا تصورت هذه الطريقة الغريبة فى تغيير الديكـور .. أن يتغير بواسطة البشر ؛ حيث تؤدى حركة البشر حاملى الأستار كل المهمة ، بحيث لا يكون هناك أى وقت ولو جزء من الثانية نضيّعه فى الانتقال من منظر لمنظر ، كما هو المتبـع دائما . وكـان العمال يحملـون قطع الأثاث إلى المسرح أو خارجه أو تنـزل الستائـر من أعلى ، أو تدخل قطع الـديكور من الأجنـاب . بينما نصطنع نوعا من الإظلام الذى لا يخفى شيئا ، حيث نرى العمال فى الظلام وهم يتسللون من المسرح وحيث لا يضيع بعض الوقت ، ولولثوان معدودة ، فى الانتقال من مشهد إلى مشهد . لقد رفضت هذا تماما وأردت أن تلتحم المشاهـد كلها فى موجات متتابعة لا يوقفها شىء لتأخذ شخوص المسرحية فى طياتها وهم يلهثون بإيقاع ملتهب لا هوادة فيه .

## أميـــل جـرجـــس

مخرج عرض ( عنترة ) :

تطرح هذه المسرحية أكثر من قضية من خلال بناء مسـرحى يتداخـل فيـه الخط الـدرامى مـع الخط الملحمى معبرة عن موقف فكرى ، وهو أن الحلـول الفردية فاشلة ، وأننـا نحتاج لتعـاون الجماعـة .. فعنترة ذو علاقة سيئة مع المرأة ، فامه قد تسببت فى أزمته بسبب وضعها الطبقى ، زوجة أبيه تشى به عند زوجها ، وعبلة لم تعط من حبها إلا بمقدار ؛ لذا حـاول السعى وراء الفروسيـة . ويسقط البطـل فى النهاية لانفصاله عن الناس الذين ظنوه رمزا لهم .

إن أول ما يطالعك فى العرض هـو الديكـور الذى حافظت فيه بالتعاون مـع المصمم « أشرف نعيم » على المضمون التـاريخى والأبعاد المعـاصرة بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر ، وقد قام المصمم لأول مرة بتوظيف مفردات الخط العربى ، فقـد استخدم المعلقة كجزء من الديكور إلى جانب وضع العمـل فى

اطار ملحمى ، وتقديم الغناء واللحن والموسيقى التى تتسلل إلى وجدان المشاهد للتعبير عن مشاهد الحزن والألم التى مرت بـ ( عنترة ، عبلة ) .

## أحمـــــــــد زكـــى

**مخرج مسرحية « ابن البلد »**

يرى المخرج « أحمد زكى » أن مسرحيتـه « ابن البلـد » تكشف عن الجذور الأصليـة التى يمكن أن تشكـل مسرحـا عربيـا ، فقد ربطت فى العـرض بين أصالة الفكرة ، ومعاصـرة الموضـوع . فالفكـرة التى طرحت هى علاقة « عثمان بن الحبلى » بصديقـه الحاكم « الظاهر بيبرس » كمحور أساسى للصراع ، ثم عـلاقتـه بـ ( أم رشيـد ) حبيبـة القلب ، وهى الشخصية التى تحرك الخيال الذى صنعـه « ابن دانيال ) .

وقد اعتمدت بنية المسرحية على « المسرحة » أى المسرح داخل المسرح . فهناك الأداء التمثيلى المبالغ فيـه ، ويقابلـه مبـالغـة الأسلـوب ، وتلـك البنيـة مستوحـاة من النص المكتـوب . ويتميـز العـــرض بـالبساطـة جاعـلا من المشاهـد نـاقـدا أو رقيبـا للأحداث ، فنجد لدينـا بعض عناصر التغـريب وقد ساعدت الجوقة على تغريب الأحـداث من جهة إلى جانب الستارة الضوئية المبهرة التى منعت المشاهد من الاندماج مع العرض .

وعند تناولنا للسيرة لا يجب أن نتناولها كمتحف ملىء بالنفـائس ، بل نـربط بينها وبـين الحاضر من خلال مفردات العرض ، فتجربة « ابن البلد » تجربة إخـراجية شـديدة التفـرد لا تقدم شكـلا مـألـوفـا للمسرح . ولقد ساهم المنظر المسرحى الذى ابتكـره « جريجورس سميث » على ابراز هذا التفرد فى مشهد القلعة الحاكمة التى يرقد تحتها العامة من الشعب ، وتبرز وسطها المآذن والقباب بأسلوب كـاريكاتـورى يبعث على خيبة الأمل لما آلت إليه تلك الصروح .

أما البطل « عثمان » فهو بطل تراجيدى فكرى ملتزم بقضايا عصره ، جاءت سقطته لأنه لم يفهم قـدرة الشعب على حكم نفسـه بنفسه فبـاع نفسه للحاكم .

## المـرســى أبو العباس

**ممثل بعرضى ( الهلالية ) ، ( يا عنتر ) :**

بطل السيرة له ملامـح مميزة ، وصفـات خاصـة تعيش داخـل الـوجـدان الجمعى ، وتتنـاقل عبـر الأجيال . هذه الملامح تأخذ لب الناس بما فيها من مبـالغة وبطـولة ؛ ولكن العـروض المسـرحيـة وهى ( يـا عنتر ) ، ( أبـو زيد الهـلالى ) عـالجت هـذه الملامح برؤى مختلفة . أما فيما يخص عرض ( يا عنتر ) فعنتر شخص منافق متطلع يهوى الانتماء إلى البيض ( الطبقة العليا ) لأنه ينتمى إلى الطبقة الأدنى ، بل ينال حريته ( بـالمساومـة ) ، فعندمـا تطلب منه القبيلة الدفاع عنها يشترط أن ينال حريته ويتزوج عبلة ليس من أجـل حبه لهـا بل من أجـل الارتقاء ، والانتماء إلى هذه الطبقة ، وعنـدما نـال حريته باع نفسه مرة أخرى للنعمـان بن المنذر لكى ينال مهر عبلة ، فاستبدلت البطولة بالإهانة لتوضيح ملامح هذه الشخصية . هذا وقد عانى البطل صراعا حقيقيا فى تمثيله لطبقة وسطى تريد أن تتسلق إلى الطبقة العليا ، وتكون النتيجة فقد كل شىء . فهو لم يستطع الإنتماء إلى هذه الطبقة العليا لأنهم رفضوه ، وكذلك فقـد رفضته طبقتـه لأنه لم ينفـذ وعده لهم بتحريرهم . إذن فالرؤية العامة التى حكمت العرض هى مهـاجمـة النمـوذج الفـردى وتـوضيـح السبب الحقيقى للخلافات العربية ؛ وهى أن كلا منهم يعمل لصالح ذاتـه فقط . وليس معنى ذلك السخـرية من السيرة الشعبية ؛ بل السخرية من مبالغـات الرواة التى صاحبت السيرة وتعايشت واستمرت معها .

أما عن أدائى للشخصية فقد نبع من التشكيـل الفنى للعرض ، فكل عناصر العرض من ديكور وملابس وأداء وغير ذلك هدفها السخرية من هذه الشخصية ؛ لذا كان إيقاع الأداء ايقاعا سريعا ، فقد ظهـر كذب البطل فى انفعالاته المتناقضة حيث يضحك ويبكى فى

آن واحد ، بل أنه يفتعل الحزن ويتقن تمثيله ، فكان لابد من الاستهزاء والسخرية ، لذا فقد كان أدائى للشخصية مبالغا فيه ليبرز أن هذا البطل ليس بطلا حقيقيا .

أما العرض الآخر : ( أبو زيد الهلالى ) الذى أديت فيه دور « دياب » ، فالمسرحية تدور حول الحرب التى دارت بين القبيلتين ، عند رحيل ( أبى زيد ) إلى تونس ، ولكن العرض يحمل رؤية خاصة فتلك الخلافات العبثية ليس لها سبب مقنع ولا طائل منها ولا يجب أن تحدث لأن القضية بسيطة ، وهى الحصول على الطعام ، ويجب أن يساعد الأخوة كل منهم الآخر ، فلماذا تحدث بينهم الحروب ؟

أما عن شخصية ( دياب ) فهو شخص قد حدد مساره وهدفه من البداية ، فمبدأه الأساسى هو الحصول على ما يريد بحد السيف . أما عن الأداء فقد تميز كذلك بالسخرية ، وكان استمرارا للخط السابق ذكره فى مسرحية « يا . عنتر ) .

## عبد الله غيث

**بطل مسرحية « الزير سالم » فى الستينيات :**

يقول عبد الله غيث إن مسرحية الزير سالم تستلهم السيرة الشعبية ، ولكنها تحمل رؤية معاصرة متعددة المستويات للعدل . المستوى الفلسفى ـ طلب العدل المطلق ـ ، الاجتماعى ، السياسى ، الاقتصادى .. إلخ . فمفهوم البطل فى مسرحية ألفريد فرج مفهوم تراجيدى تأتى دلالته من قضيته الواضحة ، وهى البحث عن العدل المطلق ، فبطل المسرحية يرى أن العدل لا يتحقق إلا بعودة أخيه حيا مرة أخرى أو قتل العالم كله ، وكأن هذا المنطلق الفلسفى هو سبب مأساته و« سقوطه التراجيدى » .

أما عن أدائى للشخصية ، فقد حاولت أن أقدم شخصية « الزير سالم » التراجيدية ملبسا إياها ثوب البطل الشعبى الذى يعشقه الجماهير ، محتفظا بملامحه متأثرا فى ذلك ببيئتى التى تربيت فيها ، فأنا ابن القرية عايشت السيرة وعشت بها وهى جزء من كيانى ، ولكن ليس معنى ذلك أنه لم يصبح بطل « ألفريد فرج » .

أما عن ديكور المسرحية فهى تتكون من مشاهد متتابعة وليست من فصول لها حدود ، إنما ينتقل العرض بين مجموعة من المشاهد المتتابعة والأماكن المختلفة ، فننتقل من القصر إلى الصحراء إلى المقابر وهكذا ، وقد استخدم فيها المخرج الديكور ذا الوجهين ، أى الديكور الذى يتحرك بحركة دوران بسيطة فننتقل من مشهد إلى مشهد ، ومثال ذلك مشهد عرش كليب فإذا تحرك حركة بسيطة أصبح القبر ، وكأن المخرج يريد أن يقول إن كرسى العرش ما هو إلا قبر لصاحبه ، وكانت وسيلة الانتقال من مشهد لمشهد هى شرائط الخيش تنزل فى مكان ما فتعطينا المشهد ، وكان هناك اللعب بالإضاءة التى تتغير تبعا للموقف ، وتنبع منه تبعا لدلالته فمشهد قتل كليب تواكبه الإضاءة الحمراء وهكذا . أما المسرحية المعاصرة فقد اختلف شكل الديكور فيها تماما حيث أصبح كتلة واحدة لها مستويات متعددة كل مستوى يدل على مشهد بعينه ، وأصبح الممثلون بأجسادهم جزءا من الديكور يساهمون فى تغييره .

## نبيل الحلفاوى

**عرض « الزير سالم » الذى عرض فى التسعينيات :**

رؤيتى لمفهوم البطل تنبع من الرؤية الكلية للمؤلف والمخرج معا . فالرؤية التى تحكم العمل لها مستويان متوازيان هما : المستوى الفلسفى ( محاولة تحقيق المستحيل ) فقد بحث « الزير سالم » عن فكرة ( العدل المطلق ) إما الانتقام لأخيه بقتل كل أفراد القبيلة أو إعادة ( كليب ) إلى الحياة . أما المستوى الآخر وهو معالجة الصراعات الحالية الداخلية بين البلاد العربية بدلا من استثمار الجهود لمواجهة تحديات العصر . وأعتقد أن المستوى الغالب على العرض هو المستوى الفلسفى . وقد أقام العرض التوازن بين الجانبين الفلسفى والدرامى .

وعلى هذا فمهوم البطل لدى ليس بطل السيرة الشعبية بل البطل التراجيدى ـ بمعنى الكلمة ـ بطل له نقطة ضعف أدت إلى سقوطه وهى تمسكه بالمستحيل وتحقيق العدل المطلق إذن فعلاقة المسرحية بالسيرة تتمثل فى الاعتماد على الفكرة الرئيسية ؛ ولكن برؤية جديدة ويتحول درامى خاص .

## أحمد مرعى

بطل مسرحية « ابن البلد » :

إننى لا أستطيع تحديد كيف أديت الدور الذى قمت به ، فقد أديته بإحساس فى تلك اللحظة دون محاولة التنظير له . فمحاولة الإجابة عن سؤال هل تحول بطل مسرحية ابن البلد إلى بطل تراجيدى أم لا ؟ محاولة فاشلة تعنى التباعد عن الفن لأنى ممثل وليس ناقدا ،

فعلى النقاد رؤية العمل والتنظير له .

## الناقد: نبيل راغب

عندما تستلهم مسرحية السيرة ، فلابد أن تكون هناك بنية واحدة ، وهى البنية المتعارف عليها عالميا ؛ بنية المسرح . ويستطيع الكتاب أن يصلوا بذلك الطريق إلى ( المسرح العربى ) بالتركيز على ملامح السيرة والاستعارة منها مثل : الراوى ، الموسيقى الشعبية ؛ ولكن بتوظيف خاص دون أن تصل إلى أن تصبح ترفيها . إذن على الكتاب تقديم عناصر السيرة من خلال بناء مسرحى ، وهذا ما لم ينجح فيه الكتاب . فقد عجز الكتاب عن الاستفادة بملامح السيرة مع الحفاظ على بنية المسرح ، لأن هذا يحتاج لمعايشة السيرة معايشة كاملة وليس القراءة عن السيرة . فمعظم الكتاب أخرجوا السيرة عن مضمونها فمسخ وأدخل فى بناء غريب عنه .

أما عروض الثقافة الجماهيرية فقد نجحت على المستوى التراثى ، ولكن حدث العكس . فهناك عنصر التطريب والتفرغ الكامل لسماع الراوى مما أفقد المسرحيات بنيتها . وهنا تكمن المشكلة فى أن الواعين بالسيرة والذين عايشوها لم يتمكنوا من البناء المسرحى لعملهم والعكس صحيح الذين وعو البناء المسرحى لم يعايشوا السيرة فظهرت سيرة أكاديمية .

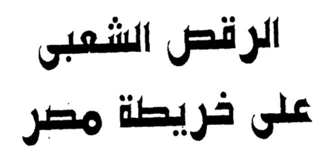
أما عن الرؤية التى تقدمها المسرحيات ، فمسرحيات يسرى الجندى ركزت على السيرة من حيث المضمون ، مع اعطائها رؤية جديدة ولكنها افتقدت البناء أو الشكل المسرحى ، فالكاتب لم يقدم الثوابت الإنسانية للشخصيات . وعلى العكس يميل الكاتب «ألفريد فرج » إلى البناء الدرامى ، فقد ركز على الثوابت الانسانية للشخصية . ولكن ركز الكاتب عبد العزيز حمودة على الفكرة ، فهو كاتب فكر أولا والقضية لديه قضية الفكرة التى لها الغلبة على الفن ؛ لذا لا نشعر بالارتباط المباشر بين المسرحية والسيرة حتى أنها أخرجت تحت اسم : « ابن البلد » ولم تفتقد شيئا . ومن داخل بناء المسرحيات ينبع مفهوم البطل ، فقد ظل شعبيا عند يسرى الجندى ؛ ولكن مع افتقاده روح التلقائية والطلاوة . وعند « ألفريد فرج » هو بطل درامى يعانى من صراع نفسى ، ونجد فيه لمسات لنماذج أوروبية ، أما « الظاهر بيبرس » فهو مسرح الفكرة الذى ينفصل تماما عن السيرة .

أما لغة السيرة عند كل من يسرى الجندى ، ألفريد فرج فنلمح فيها روح السيرة ، لكن عند عبد العزيز حمودة لا نجد بينهما صلة .

فهناك شروط خاصة لمن يتعامل مع السيرة ، وكذلك له حقوق . فمن حقه أن يحذف ما يريد من السيرة ، وأن يضيف لها ولكن دون الاخلال ببنية السيرة مع مراعاة الجانب النفسى والتاريخى للشخصيات ولابد من الوعى بالعصر الذى أنتجت فيه السيرة أيضا .






نادية السنوسى

فى ظل لقاء يدرك أهمية الرقص الشعبى ، ومدى تعبيره عن ثقافات الشعوب ، وتأثره بها ، وضرورة الاتجاه نحو جمعه وتوثيقه وتصنيفه ، ودراسة كل ما يتعلق به كفن يعتمد على أكثر من وسيلة أدائية أهمها هو التعبير الحركى المنتظم فى نسق جمالى معين . فى ظل هذا اللقاء شهد مسرح البالون مساء الأربعاء ٢٨ / ٤ / ١٩٩٣ . بداية سلسلة من المحاضرات الثقافية ذات المحاور المتعددة وقد هدفت المحاضرة التى نتناولها فى هذا العرض إلى تأصيل وترسيخ المفاهيم الصحيحة المتعلقة بهذا الفن التعبيرى الحركى وربط عناصره بالأصول والجذور التاريخية وما قد تحمله أشكال هذا التعبير من رموز أسطورية وذلك من أجل تحقيق نوع من التواصل الثقافى الحى ، ويرى الأستاذ صفوت كمال أن الابداع الشعبى المصرى هو محور هذا التواصل.

وقد قدم هذه المحاضرة الأستاذ . صفوت كمال - أستاذ الفولكلور وخبير الفنون الشعبية بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون . كما حضر هذا اللقاء الثقافى الأستاذ / عبد الغفار عودة ، وكيل وزارة الثقافة ورئيس قطاع الفنون الشعبية والأستاذ : سامى يونس - مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية ولفيف من المثقفين والمهتمين بالفنون الشعبية والرقص الشعبى ، كما حضر عدد كبير من أعضاء الفرقة القومية للفنون الشعبية وبعض مصممى الرقصات الفنية المستلهمة من التراث الشعبى .

وقد قدم الأستاذ عبد الغفار عودة الأستاذ المحاضر ورحب بالسادة الحضور معرباً عن سعادته بهذا الملتقى الثقافى الذى يفتح آفاقا لتعدد الرؤى ، الذى من شأنه أن يمد جسوراقوية ترسخ المفاهيم الشعبية . كما طلب من السادة الضيوف أن يقفوا دقيقة حدادا على روح فقيد الفن المصرى الفنان على رضا .

أكد الأستاذ صفوت كمال ــ على أن الرقص يتكون من مجموعة جمل فنية حركية مثل أى عمل موسيقى سيمفونى ، فالشعر مثلا كلمة منطوقة ، ووسيلته فى التعبير هى الكلمة . أما الرقص فوسيلته فى التعبير هى الحركة ، وبحكم الارادة فى الجسم حتى يتمكن أن يعبر فى تكوينات تشكيلية عن موضوع فكرى أو حتى فلسفى . ونخلص من ذلك إلى أن الرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة لها صياغاتها الفنية . كما تناول مشكلة كيف يوظف المسرح لخدمة الرقص الشعبى ، وكذلك كيف يوظف الرقص الشعبى على المسرح .

كما أبدى بعض تحفظاته على بعض فرق الفن الشعبى الاقليمية لقلة عدد الجمل الشعبية المكونة لكل رقصة واعتمادها على جملة ونصف جملة حركية ، فى حين أن هناك ثراءا فى كل عناصر الرقصات الشعبية الأصيلة .. وقد تساءل عن عدم تحرى الدقة فى استلهام هذا التراث الشعبى المصرى الفنى . فالرقص لغة تتكون من مفردات مثل أى لغة .

المزمار آلة مصرية فرعونية : ــ

المزمار آلة مصرية فرعونية أسمها « ماة » فهل أشتقت منها « الأبوا » تلك الآلة العالمية أم لا ؟ هذا سؤال ينبغى تحقيقه بدقة .

والآله المصرية « السبسى » أو « الريِّسه » ترتبط بالسوناى . والمزمار المصرى هو الآلة الأساسية التى تصاحب اللعب بالعصا ، وغيرها من الآلات مثل الأرغول ينبغى الاهتمام بأصولها ، ومدى مساهمتها فى عملية التعبير الحركى « الرقص » وعلاقاتها ببقية عناصر التعبير الفنى الحركى والموسيقى الأخرى . الرقص بالعصا فرعونى الأصل : ــ

عندما يصل الحديث إلى هذه النقطة لابد أن أوضح لكل مهتم بالرقص الشعبى أن الرقص بالعصا هو رقص له أصوله الفرعونية القديمة . ووجب هنا أيضا أن انبه إلى خطأ وقعت فيه الفرقة القومية وهو أنها كانت تقدم التحطيب بشكل قوقازى مع أنه فرعونى الأصل ، ومن المهم أن أوضح هذا كمهتم بالرقص وأصوله التاريخية لأن الرقص فى النهاية يعبر عن ثقافة أمة وتاريخ شعب .والجداريات فى معبد الدير البحرى والأقصر تدل على صحة ذلك . ويتتبع الأستاذ صفوت حركة الرقص على خريطة مصر مشيرا إلى أن الرقص بالعصا ينتشر على ضفاف النيل فى مصر هذا يؤكد على أصالة هذا الرقص . وتجدر الاشارة إلى وجود ١٦ مدرسة للتحطيب فى مصر . ويختلف تكنيك الرقص من محافظة لأخرى من الوجه القبلى إلى الوجه البحرى ولا يوجد تحطيب فى الصحراء الشرقية أو الغربية .

وفى منطقة النوبة مثلا ثلاث مناطق : الكنوز والفادجا والعرب ، ومجموعة العرب لهم رقصاتهم الخاصة ، كما نلحظ فى جنوب النوبة ( الفاديجا ) وهؤلاء نوبيون أصليون وملامحهم أقل زنجيه من أهل الشمال . ( وفادجا ) بلغة المحاسة هى أرض الهاربين من الهلاك ، ولذلك نجد تأثير الدم الزنجى فى الشمال أكثر من الجنوب ، ومن الغريب هنا وجود رقصة فى النوبة يحاكى بها الراكب أنه يركب حصانا ، وهم ليس لديهم خيول حاليا ، ولكن فى القديم كانت المنطقة ثرية . وهذه الرقصة كانت تؤدى فى مولد سيدى سعد « سيسات » . والغريب أنهم نقلوا هذه الرقصة معهم إلى الشمال حينما نُقلت النوبة من جنوب أسوان إلى شمال أسوان .. كوم أمبو .

والسؤال الأن من أين أتت هذه الرقصة ؟ أن لم يكن هناك موروث ثقافى ويتضمن أيضا كثير من فنون النوبة ورسومات المعابد وتشكليهم لزخرفة الجدران . ومن الغريب أن تجد السيدات فى الحياة النوبية وهن محجبات ، لأن العفة هى سماتهم فلا حاجة إلى التعبير عن ذلك . وننتقل إلى نبلاء النوبة ، فنجد رقصة تسمى « الأراغيد » . وهذه الرقصة تعتمد على خطوط رأسية وخطوط أفقية متقاطعة متعامدة بين الرجال والنساء . وقد ربط الأستاذ صفون كمال بين هذا التشكيل الراقص وفن العمارة فى النوبة ، فالعمارة كتلة ثابتة ، والرقص كتلة متحركة ، وارتباط الزى بالرقص شىء طبيعى ، وفى الجزء الشمالى

بدأت تظهر مع العرب رقصة نسميها السيف مع الدرق أى الدرع فى منطقة العلاقى وهم جعافرة ، وكنوز تعنى أصلا نك كنز ، بالديموطيقى ، أى أرض حاملى الرماح .

وفى الجانب الآخر من النوبة يزدهر « الفرزان » وهو دخول الايقاعات الزخرفية على الايقاعات الأصلية ، لأن الحركات عندهم أكثر تنوعا وتكون على شكل صفين من الرجال وبينهما أمرأة وتظهر مهارتها الفردية ، « جاشا سايا » أى أمشى واتمخترى . وهذه الألفاظ فرعونية .. إذن ألا يجوز أن تكون هناك أيضا حركات فرعونية دخلت على هذه الرقصات ؟! الاجابة صعبة وتحتاج إلى أبحاث متعددة . أيضا توجد آلة ( كسر ) التى نسيمها ( كتر ) ويقال أنها أصل القيثارة ، فما حقيقة ذلك ؟

وتطرق الأستاذ صفوت كمال بعد ذلك إلى ضرورة أن يتحلى الباحث عن التراث بالصبر ، ذلك لأن تحصيل العلم معاناة ، والرقص علم تخطيط الحركات الجسمانية .

ثم انتقل الأستاذ صفوت بعد ذلك إلى السمسمية وما يصاحبها من فنون الطرب ، بمعنى أن العازف يعزف والآخرون يسمعون ويشاركون بالغناء أو بالكف والرقص .

والسمسمية توجد فى كل وادى النيل وتمتد إلى الاسكندرية ورشيد . ويظهر مع الطنبورة رقصة السيف والدرق ، وتمتد من الغردقة حتى حلايب .

وأشار إلى أن أهل النوبة أناس مسالمين ، ومع ذلك يتميزون بقوة جسمانية تنعكس بالتالى على رقصاتهم . وهنا يجب أن ننتبه إلى أن دراسة الخصائص الجسمانية من المحاور الهامة لدراسة الحركات المصاحبة للرقص وهناك علم أنثروبولوجيا الرقص الذى يهتم بمجالات وأجناس الرقص .

ويشير الأستاذ صفوت - إلى أن حفلات الحناء السويسى لها أصول متماثلة مع الحناء النوبى ، وبذلك تكون الهجرة من النوبة ليست للآلة فقط ، ولكن يصاحب هذه الآلة فنون الأداء الحركى .

وينتقل الأستاذ صفوت إلى القصير من البحر الأحمر والى قفط .. وكان فى القديم بينهما قناة سيتى الأول ، وتوجد لديهم مجموعة الغاب مثل الأرغول والعفاطة والناى والسلامية ، ومن الجدير بالذكر هنا أنه فى متحف ڤينا الاثنوجرافى توجد أطقم غاب مصرية موسيقية كاملة لا يوجد مثلها فى مصر ، وتظهر آلة فى أسوان هى « الربابة » ، ويعزف عليها بقوس . وهى ذات أصول عربية وفارسية وهندية . وعند بدو سينا توجد الشتاوية ، وهى آلة المزمار المصنوع من ألغاب المزدوج . ومع مجموعة الناى هذه ظهرت رقصات جديدة تصاحب الغناء التطريبى مع الموال ، ويظهر الرقص بالعصا الخيزران كذلك . ثم انتقل الأستاذ / صفوت سريعا إلى أسيوط والفيوم ، وتظهر الراقصة وهى تمسك عصا أحيانا فى « الدحِّيَّه » . وقد أشار إلى الأدوات والآلات التى أضيفت إلى الرقص فمثلا دخل بعد ذلك على الرقص أدوات مثل القلل مع العوالم ، وتطورت حتى أصبحت الشمعدان ، وبدأت تظهر فرق الغوازى وهم فئات فى الأقصر « بنات مازن » ، وغوازى الحلب ، والمصاليب ، والنُّور ، والغجر . وهذا القطاع مرفوض اجتماعيا ، لا يجوز أن يقدم على المسرح ، لأنه فى الأصل لابد من النظر إلى الرقص من خلال منظور أخلاقى وقيمى حيث يرتبط بقيم وتقاليد المجتمع المصرى .

ويرى الأستاذ / صفوت ضرورة أن يكون استلهام الفنان مقترنا بالواقع أولًا ، وأن تكون أضافة موتيفة أو موتيفات « عنصر أو عدة عناصر » متناسبة مع الموضوع ؛ ذلك أن فقدان التفكير العلمى فى الفن يفقده هويته . وأشار إلى العلاقة الوثيقة بين الفن والعلم ، فالعلم فى أعلى درجاته فن ، والفن فى أعلى درجاته علم . والعلم كشف عن جوهر الطبيعة لتكون فى خدمة الانسان ، والفن كشف لجوهر الانسان ، والتعبير الحركى فى نسق جمالى هو رقصة .

وهنا ينتقل الأستاذ / صفوت إلى الاسكندرية مع رقصة النقرزان ورقصة المرايا ، وهى ذات بعد تاريخى ، ويرتبط بالختان ، وهو عادة فرعونية ويشير أيضا إلى الرقص بمجموعة السكاكين الشائعة بين

صيادى السمك فى الاسكندرية . ثم ينتقل الأستاذ صفوت إلى رشيد ورقص الصيادين ، وهو مستمد من البحر . وتؤدى الرقصات مع فرحة الصيادين بشباكهم المملؤة بالسمك .

## من قال أن مصر لا يوجد بها رقص جماعى :ـ

الحقيقة أن مصر بها مجموعات من الرقص الشعبى الجماعى سواء أكان للرجال أم للنساء أو للاثنين معاً . ويوجد أيضا رقص أخر للرجال مع راقصة واحدة مثل الكفافة أو الحجّالة . وهناك أيضا رقصة الطيارة فى الشرقية . وغير ذلك من رقصات البدو التى تحتاج إلى حديث آخر مستقل .

وهنا أشار الأستاذ صفوت إلى قضية هامة ألا وهى البقايا الاسطورية فى أداء فنون الرقص ؟ وما هى العادات الخرافية التى دخلت على مفهوم الرقص ؟ وما مدى ارتباط الأدب الشعبى والأزياء بالرقص ؟ . الاجابة هى أن الرقص الشعبى ترتبط به آداب وأساطير وتاريخ ، حتى أنه يوجد ما يسمى الآن « أنثروبولوجيا » الرقص . ونجد أن الابداع الشعبى مرتبط فى بعض جوانبه ببقايا أسطورة أيزيس وأزوريس ، ويمكن تتبع ذلك حتى نصل إلى حسن ونعيمة ، أى أن هناك موروثات شعبية منذ الفراعنة مروراً بالفن القبطى والاسلامى وإلى الآن . وفى هذا أكبر دليل على وجود التواصل الثقافى الحسى .

وقد اختتم الأستاذ / صفوت كمال الندوة بالتاكيد على أهمية هذا المنحى ، والتاكيد على مسئوليتنا تجاه فنوننا الشعبية ، وأنها مسؤلية علمية وقومية فى آن .

وقد حدثت بعض المداخلات فى المحاضرة ، وكان أهم هذه المداخلات هى مداخلة الأستاذ د . يحيى عبد التواب أستاذ الباليه ، حيث تعرض سيادته لمفهوم استلهام الرقص الشعبى وحدوده . وقام الأستاذ صفوت بتوضيح الفارق بين ما هو ابداع فردى ، وما هو ابداع مستلهم من المأثور الشعبى ، وما هو مأثور شعبى من ابداع الجماعة الشعبية . وقد استغرقت المحاضرة والتعقيب أكثر من ثلاث ساعات مليئة بالحيوية الثقافية والمعرفة الموسوعية وتعدد مجالات الحوار .



مجلة الفنون الشعبية
مجلة فصلية
تصدر كل ثلاثة شهور
عن
الهيئة العامة للكتاب
ت : ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥٢٧١
كورنيش النيل ( رملة بولاق ) القاهرة

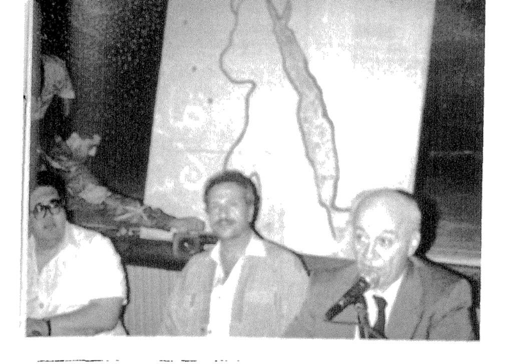





من عروض الفرقة القومية للفنون الشعبية

من عروض فرقة رضا

# الرقص الشعبى على خريطة مصر



الاستاذ صفوت كمال وعلى يمينه الأستاذ سامى يونس مدير عام الفرقة القومية للفنون الشعبية والأستاذ عبد الغفار عوده رئيس قطاع الفنون الشعبية والإستعراضية .

# أبو زيد الهلالى فى الأوبرا

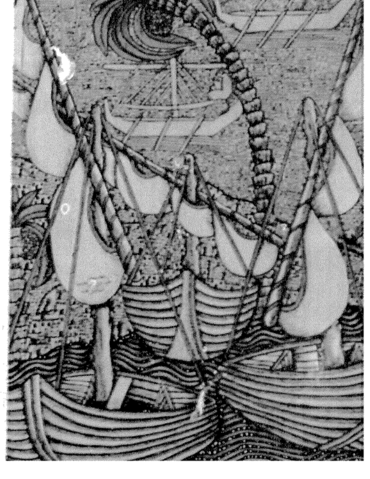


الراوى يجوب القرى ، لا حظ نفوره من الفراغ

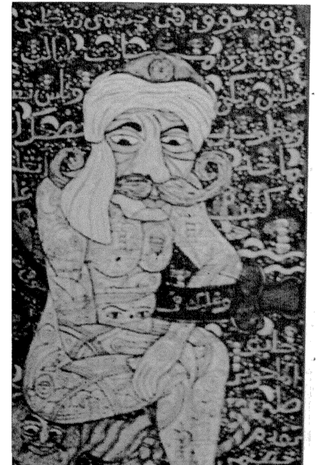


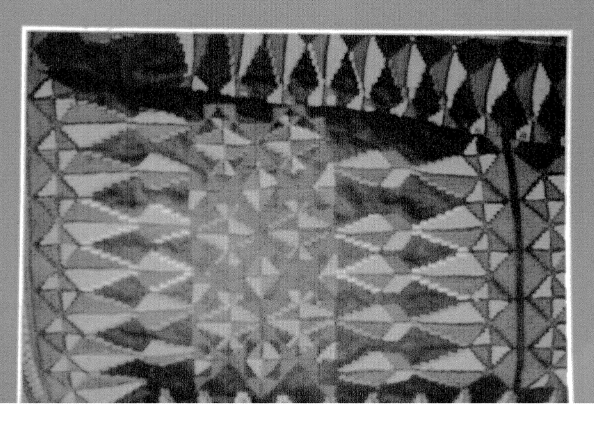
مصادر السيرة الهلالية ، الراوى والجدة

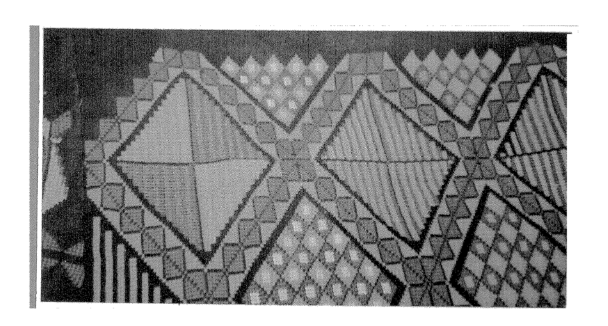
النيل ، لاحظ الخلفية الجدارية التى يحاكى فيها الفن المصرى القديم

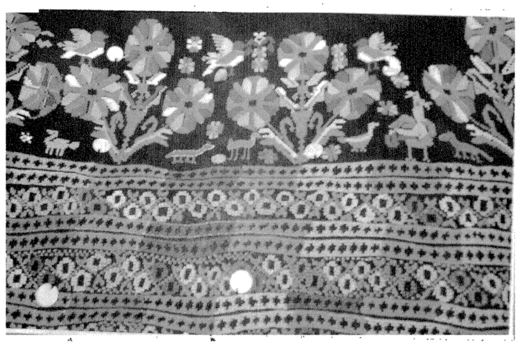


الامير رزق ، اللون الاخضر الزيتونى لون الفنان المفضل





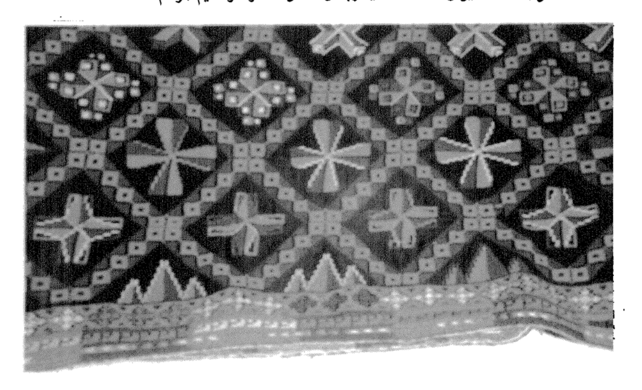


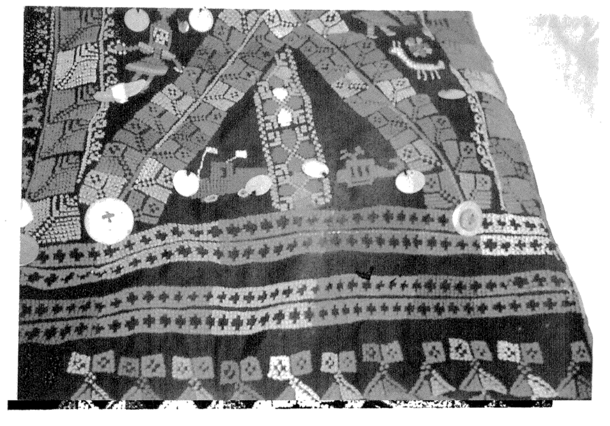


شكل ١ ــ الصناعة الكلية للعمل الفنى وضحيت فيها أهمية الاحتفاظ بالظاهرة الشعبية على المنتج الفنى .
شكل ٢ ــ تعكس اللوحة أسلوبا نمطيا فى التعبير الفنى .
شكل ٣ ــ نرى هذه اللوحة ميل الفنانة نحو إستغلال عنصر هندسى تجريبى .
شكل ٤ ــ تظهر هذه اللوحة حيوية ناتجة عن الاستفادة بالمعطيات الوافدة لأسلوب تحوير العناصر .

صديرية ثوب نستشعر منها أنها جزء مركب على قماش الثوب الأصلى

شكل ٦ - التشكيل فى هذه القطعة يقترب من أشغال الصوف والكليم المرسم

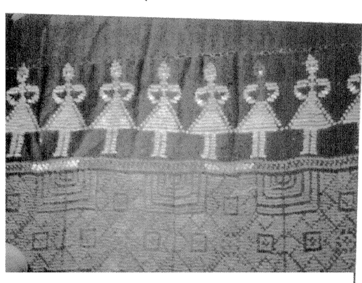


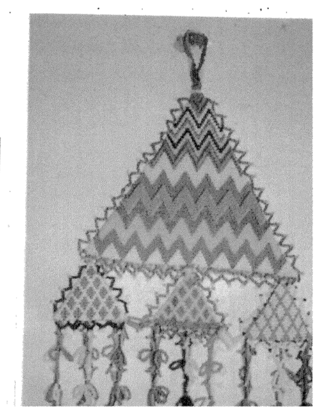


شكل ٧ - فى هذه القطعة نرى عناصر عديدة يندر تواجده [illegible] النسجيات المرسمة

شكل ٨ - حجاب يجسد معتقدا شعبيا حول صد الحسد ،
وفيه جوانب متعددة من التشكيل بالخط واللعب بالألوان

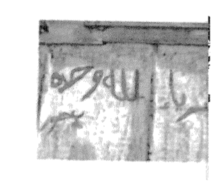
شكل ٩ - تاثرت منفذة هذه القطعة بمـا أتيح لهـا
من رؤى جديـدة للمناسبات الاحتفالية الاجتماعية .



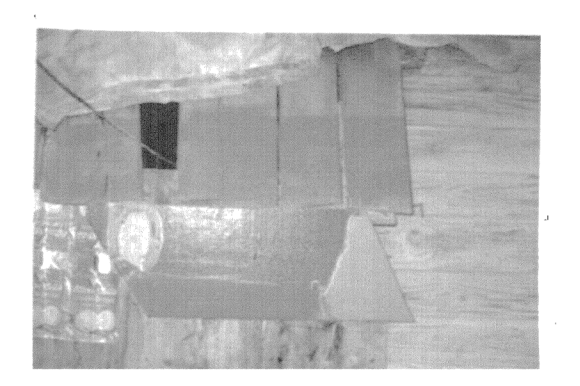









# طبيعة جماليات التصوير الشعبى
# وأثرها على
# الفنون الجميلة المعاصرة



# أبو زيد الهلالى فى الأوبرا

## محمد عثمان جبريل

فى الفترة ما بين ٢٦ مارس إلى ٣ إبريل أقيم معرض الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق بقاعة الفنون التشكيلية بالمركز الثقافى القومى « دار الأوبرا » وضم المعرض لوحات مستوحاة من السيرة الهلالية التى تعد من السير الشعبية التى تتناول حياة أحد الأبطال الشعبيين البارزين من تاريخ الملاحم الشعبية التى تجدها الشعوب تاريخا مجيدا تحفظها عن ظهر قلب وتستلهمها فى كل فنونها .

وهذا هو أول معرض للفنان حسن الشرق بدار الأوبرا بالقاهرة بعد أربع معارض منفردة فى مدينة المنيا ، وثلاث معارض بقاعة د. حسن رجب بالقاهرة ، خلاف المعارض الجماعية ، وبمناسبة مرور عشر سنوات على ميثاق الصداقة بين مدينة القاهرة ومدينة شتوتجارت الألمانية ( ١٩٨٩ ) أقيم له أول معرض خارج مصر .

وقد كان لمعرض شتوتجارت صدى كبيرا فقد ذكر المعلقون الألمان أنهم لأول مرة يشاهدون فنا مصريا أصيلا ، لأن كل المعارض المصرية التى زارتهم من قبل كانت منفذة بأسلوب الفن الأوربى الذى أفقدها قدرا من أصالتها ، بالرغم من أنهم يعتقدون أن الفن الأوربى أصبح « اسبرانتو » الفن ، أى لغته الدولية التى يتحدث بها كل فنانى العالم .

بعد هذا المعرض الذى كان بداية لقاء حسن الشرق بالعالمية توالت معارضه فى مدينة مونشن ( ١٩٩٠ ) ، ثم مدينة برلين فى نفس العام وقد قام التلفزيون الألمانى ( A.R.D. ) بعمل فيلم تسجيلى عن حياة وبيئة وفن حسن الشرق ، تكلف ٥٥ ألف دولار وبلغت مدة عرضه ٣٠ دقيقة وقامت معظم شبكات التلفزيون الأوربى بإذاعة اللقاء بعدها أصبح حسن الشرق معروفا فى كل أنحاء العالم ، وأقتنيت لوحاته مؤسسات وأشخاص فى كل من : ألمانيا ــ ايطاليا ــ أمريكا ــ سويسرا ــ فلسطين ( منظمة التحرير ) كما اقتنى أحد البنوك المصرية كثيراً من أعماله عندما كان الفنان الكبير عبد السلام الشريف المستشار الفنى لهذا البنك .

والفنان حسن الشرق من مواليد

٢٨ / ٥ / ١٩٤٩ ، بقرية زاوية سلطان القبلية ، وهى قرية تقع جنوب مدينة المنيا شرق النيل ، وقد ظهرت موهبة الشرق منذ طفولته حتى شدت انتباه المعلمين فى المدرسة الإبتدائية فأشركوه فى رسم وتنفيذ لوحات الوسائل التعليمية ، ولكن حالت الظروف بينه وبين إستكمال تعليمه ، فبعد حصوله على الشهادة الابتدائية أرغم على ترك المدرسة ، والعمل مع والده فى محل الجزارة الذى يمتلكه ؛ ولكنه لم ينجح فى أن يكون جزارا ( قصابا ) لاحساسه بالتناقض بين طبيعة هذا العمل التى تتنافى من وجهة نظره مع موهبته وهوايته .

لم يصمد حسن الشرق فى مهنة الجزارة أكثر من خمس سنوات ، ترك بعدها العمل مع والده ، وأفتتح لنفسه دكانا للبقالة لرغبته فى الاستقلال وتوفير المال الذى يستطيع به الانفاق على هوايته المكلفة ، وكانت بقالته ذات ذوق خاص كما يصفها الفنان عبد السلام الشريف فمحتوياتها منسقة بذوق فنى واضح على أرفف مدهونة باللون الوردى .

وقد واجه فى بداية مشواره استنكارا من رجال قريته لاهماله عمله فى التجارة من وجهة نظرهم والاهتمام بفنه ، الذى كانوا يرونه ضربا من الجنون المضيع للوقت والمال ، ويعلل حسن الشرق هذا السلوك لعدم تعود أهل قريته على وجود فنان يخلص لفنه من قبل ، ولكن عندما تبلورت أدواته الفنية آمن به أهل قريته وأصبحوا من ( زبائنه ) يطلبونه ليزين جدرانهم بل ولتصميم دورهم الجديدة التى يبنيها بطراز فنى رائع ، وينفذها بمواد البيئة ويسقفها بالقباب ويقول انه يتبع فى ذلك خطوات المهندس الفنان المرحوم حسن فتحى ، ويعتبر الأتيليه الذى بناه لنفسه فى قريته نموذجا لهذا الطراز الشعبى المستلهم من الأبنية فى جنوب الوادى .

وللفنان حسن أسلوبه المتميز فى اشباع رغبات أهل قريته وتنمية حسهم الفنى وذلك بالتعبير عن المواضيع المحببة لديهم فى تنفيذه لجدارياته ويقول ان أحب هذه المواضيع مفردات السيرة الهلالية ، وكذلك التعبير عم يشعر به المتلقى ( الزبون ) أثناء التجربة التى يريد التعبير عنها ، هى غالبا الرحلة للأراضى المقدسة بالحجاز ( الحج ) فيتعمد أن يسأل الحاج عن الوسيلة التى أستخدمها فى سفره وعن مشاعره عند رؤيته للكعبة لأول مرة ، وما رسب فى ذهنه من تجربة الطواف وزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يقوم بتنفيذ كل هذه العناصر فى لوحاته الجدارية بالألوان الزاهية المحببة لأهل قريته ، والتى تعبر فى نفس الوقت عن الحالة النفسية للحاج التى تكون خليطا من النقاء والبهجة ، ولذلك أصبح جمهوره الأول أهل قريته الذى ينتظر أعماله الجديدة ويقابلها بالإحتفال والسعادة وهو يعبر عن ملامح بيئته بحساسيته الخاصة التى تميزه عن الفنانين الأكادميين وتجعله أكثر صدقا وأصالة من أى مغامر يحاول التعبير عن نفس مواضيع لوحاته .

وبرغم ذلك لم يقنع بما وصلت إليه قدرته الفنية التى تكونت بطريقة تلقائية ؛ كانت نتيجة امتزاج الموهبة المطبوعة والموروث الشعبى الذى استجمعه كما يقول الأستاذ عبد السلام الشريف من نشأته فى بيئة محافظه تقدس القيم المتوارثة إلى حد المطلق . ولأن هذا الفنان قد نبغت فيه حاسة الرؤية فكان من الطبيعى أن ترتبط تأملاته التعبيرية الفنية والروحية بمجالات التشكيل ؛ ولكن عندما سمع عن إفتتاح قسم للدراسات الحرة بكلية الفنون الجميلة بمدينة المنيا التحق به ، وعندما سمع نصيحة أساتذته بأن تميزه لا يتأتى إلا بالمحافظة على فطرته وتلقائيته ، وعليه أن يستفيد من دراسته فى تنمية قدرته على تذوق الفن ، اقتنع بهذا النصح وعمل على تأكيده .

ويتميز مجمل إنتاج الفنان التلقائى حسن الشرق بميزات عامة تنبع من قربه للاتجاه الفطرى التعبيرى الذى يتصف بالشمول فى الموضوع والأسلوب والرمز والارتباط بالجذور الثقافية المحلية ، ومن هذه المميزات التركيز على تصوير الحكايات والأساطير والسير الشعبية ، وتصوير

العادات والتقاليد الشعبية بأسلوب صوفى ميتافيزيقى يتسم بالفطرية المفرطة .

ويرى الفنان حسن الشرق أن قيمته فى فطريته وأرتباطه ببيئته الشعبية فهو دائم التأكيد على ذلك سواء فى أعماله أو فى كلامه فعندما تسأله عن ماهية تعامله مع البيئة يقول « أتعامل مع بيئتى بمنطق العاشق ولكن لا أنقلها نقلا حرفيا بل أحللها وأنقدها » فهو يرى نفسه فنانا يعبر عن الواقعية ، بمعنى أنه لا ينفصل عن بيئته ، ويعتبر نفسه أداة هذا الواقع لتسجيل ما به من جمال ، وأيضا لا عادة تنظيم إضطرابه تنظيما فنيا ، ومن رأيه أن المدارس الفنية الوافدة التى لم يستطع الوجدان الشعبى إستساغتها هى السبب الأول فى تكوين الفجوة بين المتلقى والفنون الجميلة .

وعن كيفية ميلاد اللوحة يقول « أبدأ فى اختيار الفكرة التى قد تكون بنت لقراءة ما ، أو تعبيراً عن أغنية أو مثل شعبى ، أو معايشة موقف يحرك داخلى احساس الفنان ويفجر داخلى الرغبة فى التعبير ، ثم أبدأ فى رسم اللوحة بحرية كاملة ودون تخطيط سابق ، فعندما أرسم إنسانا أبدأ برسم رأسه ولا أعرف أين ولا كيف ستنتهى قدمه ! »

وحسن الشرق فنان اتسق مع بيئته ، فلم يقع فى الازدواجية التى قد تصيب البعض من الفنانين إذا وخزهم سهم من شهرة ، فهو لا يزال يرتدى الجلباب البلدى ، ويعيش فى قريته التى تكون نسيجه الفنى والإنسانى ويرفض الانتقال إلى المدينة بكل ما تمثله لديه من ضياع للهوية والشخصية الفنية .

ومعرضه الذى أقيم بدار الأوبرا نشاهد فيه دلائل فطريته وصدق توجهه ، فكل لوحة تنطق بأصالة فنه ، فهو أبن شرعى للفن الشعبى لا مقلد ولا مغامر ، وأول هذه الدلائل هو الموضوع الذى تدور حوله لوحات المعرض نفسه ، فلوحاته تصور مشاهد جزء من السيرة الهلالية يبدأ عند ما يبلغ رزق والد الفارس « أبو زيد الهلالى » الثمانين من عمره ، ولم يكن قد رزقه الله بالولد الذى سيحمل إسمه وسيفه ، ومن خلال هاتف الصحراء يعرف أن أرض الحجاز هى المكان الذى سيلقى فيه بالزوجه الصالحة « خضرة الشريفة » .

... وبعد ذلك يتزوج الأمير رزق من خضرة الشريفة التى تهبه فتاة وتتوقف عن الإنجاب لمده ١١ عاما ، ثم تذهب إلى بحيرة الأمنيات حيث تهبط الطيور من كل نوع ولون ، وتتمنى أن تلد طفلا مثل الطائر الأسود الذى يهزم جميع الطيور وبالفعل تلد طفلا أسودا ، الأمر الذى يجعل زوجها وقبيلتها يتهماها بالخيانة فتطرد من القبيلة وتتوقف مسيرتها أمام أرض « بوابة العلامات » حيث يرعاها ملك فاضل وحيث يأمن ابنها « سلامة » أو أبو زيد بالرعاية والعلم .

ويتعلم أبو زيد الفروسية حيث يتفوق على أقرانه فيتحرشون به لغيرتهم منه ، وهنا تظهر أول علامات فروسيته بالرغم من أنه مازال طفلا ، وتتطور الأحداث إلى أن يصبح فارسا حقيقيا يقاتل أبناء قبيلة بنى عقيل أعداء قبيلة بنى هلال ، ويصبح دوره فى لحظة أن ينتصر لنفسه ضد أفراد قبيلته نفسها دون أن يدرى .

.. .. .. ويتصادف أن يقتل جميع من قام بدور فى اتهام وطرد أمه من أرض الهلالية ، ثم يلتقى أبو زيد بوالده وأخته شيحه بعد فراق دام ١٤ عاما ، ويعرف كل منهم حقيقة الآخر ، ويطالب أبو زيد برد اعتبار أمه ويتنازل عن حقوقه هو ، ويطلب أن تفرش الأرض بالحرير طوال الطريق إلى أرض أمه . وبالفعل يتم لها هذا ويكون خير دليل على براءتها ، وتلقب منذ هذه اللحظة بخضرة الشريفة .

بنهاية هذا الجزء يختم حسن الشرق لوحات معرضه ، التى صورت فى لوحة مشهدا من مشاهد هذا الجزء فى تتابع درامى رائع ، ولم ينس أن يبدأ لوحاته بلوحة تمثل شاعر الربابة المصدر الأشهر لرواية السيرة ، مع سيدتين متماثلتين عن يمين وعن يسار الشاعر ، ويقصد بهذه المرأة الجدة التى تقع فى نفس مرتبة الشاعر فى الحفاظ على هذه السيرة ، بل قد تكون مرجعا لشاعر الرباب ، وفى خلفية هذه اللوحة نجده قد سجل بالكتابة العبارة التقليدية

التى يبدأ بها الشاعر روايته « قال الراوى يا سادة يا كرام ـ صلو على النبى خير الأنام » ولم يغفل فى الخلفية رسم الأسد حامل السيف الذى يرمز لأبى زيد ، وكذلك رسم الكف وفى داخله عين كمحاولة لإضفاء الجو الشعبى على اللوحة .

وقد استخدم الفنان الشرق فى تنفيذ لوحاته ألوان الجواش والأكرا وأصباغ مختلفة ، وتلاحظ فى أغلب لوحات معرضه افراطه فى استخدام اللون الأخضر خاصة فى الخلفيات ، ويبدو أن اللون الأخضر يمثل له كما يمثل لكل أبناء المجتمع الزراعى لون النماء والخصوبة أى لون الحياة نفسها.أما عن وجهة نظره الخاصة فإنه يعتبر نفسه امتدادا للفنان المصرى الفرعونى الذى استخدم اللون الأخضر الزيتونى بكثرة ـ كما لاحظ هو ـ ويقول : « لذلك يدخل اللون الأخضر فى معظم لوحاتى ، وعموما أستمد ألوانى من الطبيعة فهى ملاذى ، وأنا أحب اللون الذى أصبغه بنفسى حتى لو كان غير موظف علميا من وجهة النظر الأكاديمية » .

ويتميز أسلوبه فى تنفيذ لوحاته بالنقاء وقوة التعبير واحتوائه على قيم فنية وابداعية، مما يجعل لوحاته تصل إلى قلب المتلقى مباشرة ، ربما لتماثل مفردات الموروث الشعبى فى وجدان الفنان والمتلقى ، ولكن قد يكون السبب الأساسى تلقائيته العالية التى تقول للمتلقى ان هذه اللوحات تصدر عن وجدان خالص وبدون إعداد مسبق ، وتفذت بطريق التعبير الفورى عن الأفكار وبدون خلل فى إيقاع أو توازن فى خطوطها وألوانها ومضمونها ، ومن مظاهر تلقائيته وأسلوبه الشعبى عدم تقيده بنسب بين عناصر اللوحة وعدم مراعاة قواعد المنظور ، وإن كان قد نجح فى خلق أعماق مختلفة للوحة الواحدة باستخدام درجات الألوان والخط وبعثرة الموتيفات الشعبية فى جسم اللوحة بتنسيق خاص .

من أبرز سمات الفنان حسن الشرق خوفه من الفراغ ؛ فنجده يتوسل بعدة حيل فنية لإزحام اللوحة ، ومن هذه الحيل استخدام موتيفات شعبية كالكف والحيات والعصفور وحلزونات زخرفية ويملأ ما بين كل هذا بالتنقيط غير المنتظم متعدد الألوان فى صخب واضح ، بل نجده فى خلفيات بعض اللوحات يرسم حروفا شبيهة بالحروف الهيروغليفية ، ويرى الفنان الشرق هذا الازدحام الصاخب أنه نوع من محاكاة الواقع المزدحم بالبشر والضوضاء .

ومن العناصر التى نراها فى كل لوحاته تقريبا : الخط العربى ، والذى يستخدمه بطريقة جمالية ناجحة ، حتى أننى لا أذكر ـ بعد المشاهدة ـ ، معنى الكلمات بطريقة تفصلها عن الموضوع الكلى للوحة.أما عن أسلوبه فى استعمال الخط نجده يتعمد الفصل بين الرسم وبين الخط ، إما بكتابة الأشعار ـ التى تروى أحداث اللوحة ـ داخل السيف الموتيفة الشعبية المعروفة أو داخل ما يشبه ـ البرديات أو الوثائق القديمة ، ويبرر افراطه فى إستخدام الخط بحبه للوضوح والصراحة ويقول « لذلك أتعجل فهم لوحاتى فأكتب منطوق هذه اللوحات ، ولا يعتبر أستخدام الخط عيبا اذا كان موظفا توظيفا جيدا فى اللوحة » .

وتلاحظ فى لوحاته أيضا تعمده إظهار أدق التفاصيل فنجده يعتنى بإظهار طراز الأزياء وزخرفة الأقمشة وثنيات الثياب ، والمرأة عنده محتشمة لا نرى تفاصيل جسدها ؛ دائما إمرأة لوحاته ترتدى غطاء الرأس التقليدى ، حتى أنها تعتبر من رموزه المميزة التى إن رآها المتلقى تعرف على صاحب اللوحة بلا تردد .

هذا هو الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن الشرق الفلاح ابن القرية المصرية التى دفن فيها الشيخ القرطبى صاحب تفسير القرآن الأشهر ، قرية أنجبت فى الزمن الخصب السيدة هدى شعراوى ، وأبت أن تستسلم للبوار فأنبتت فنان يحب أن يوصف بأنه عقاد الفن التشكيلى ، فالأديب والمفكر عباس العقاد هو المثل الأعلى لحسن الشرق لتشابه ظروفهما فهما من جنوب الوادى وحظهما من التعليم الرسمى متقارب ، ولكن هل سيجد الفنان الشرق من يحتفل به فى وطنه ويضعه فى دائرة الضوء ، ليرى العالم أن لهذا الشعب روح فنانة ذات شخصية متفردة تتصف بالعبقرية والتجدد ؟.. ربما








# المعتقدات الدينية لدى الشعوب

المشرف على التحرير : جعفرى بارندر
ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام
مراجعة:د. عبد الغفار مكاوى
تقديم . عصام عبد الله

إذا كان من الصعب تركيز أية عقيدة دينية أصيلة فى بضع صفحات مضغوطة ، فإن الأمر يصبح أكثر صعوبة فى حالة « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » ، التى يعرض لها الكتاب الذى بين أيدينا ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » بالكويت .

وتكمن الصعوبة أساسا فى كون العقائد الدينية ليست أنساقاً ايديولوجية قصد بها التقييم العقلى ، وإنما هى ممارسة حية وتجربة روحية عميقة . وكما يقول البوذيون : « إذا أردت أن تفهم « البوذية » فلابد لك أن تمارسها ! « .

ورغم ذلك فإن ما يمكن عرضه أو نقله مطبوعاً ومكثفاً هو الوصف العام لوجهة نظر هذه العقائد من الموقف الإنسانى ، والحاجات الروحية للإنسان ، التى ترى كل منها أنها أبلغت عناصرها الجوهرية .

وبقدر ما يكون هذا العرض أو النقل أميناً وموضوعياً ، بقدر ما يكتسب الكتاب من قيمة وأهمية . وتزخر المكتبة الأجنبية والعربية بالعديد من الدراسات الجادة التى تتناول المعتقدات الدينية والملل والنحل والمذاهب لدى شعوب العالم المختلفة ، لعل أشهرها فى عالمنا العربى والإسلامى ما كتبه « أبو الريحان البيرونى » فى القرن الخامس الهجرى عن « تحقيق ما للهند من مقولة ، مقبولة فى العقل أو مرذولة » ، والذى قام على نشره المستشرق الألمانى « إدوارد سخاو » عام ١٨٨٧ م .

كذلك كتاب « الشهرستانى » : « الملل والنحل » الذى يؤرخ فيه لأديان عصره بمنهج علمى دقيق ، ويكتب بموضوعية عن المجوس واليهود والنصارى والمسلمين والصابئة وعبدة

الكواكب والأوثان والماء ، ومعتقدات الهنود لاسيما البراهمة .

أما الكتاب الذى نعرض له وهو : « المعتقدات الدينية لدى الشعوب » فهو يثير أكثر من إشكالية ليس فى مجال العرض أو النقل فحسب ، وإنما أيضاً حتمية ترجمته أساساً إلى العربية فى سلسلة واسعة الإنتشار كسلسلة « عالم المعرفة » ، التى تزخر بالعديد من المستشارين الذين هم على درجة كبيرة من الكفاءة والدقة العلمية فى اختياراتهم سواء للكتب المؤلفة أو المترجمة .

عنوان هذا الكتاب أصله الإنجليزى هو : World Religions From Ancient History to The Present. وهو يعالج المعتقدات الدينية بين شعوب العالم من أقدم العصور إلى العصر الحاضر ، فى سبعة عشر فصلًا ، وصدر فى نيويورك فى العام ١٩٧١ .

أما المشرف على تحريره فهو أستاذ علم الأديان المقارن فى جامعة لندن ، رسم قسيساً فى الكنيسة الإصلاحية ، وقضى فترة طويلة فى أفريقيا ، كما طاف بكثير من بلدان الشرق الأوسط . دارساً للديانات المختلفة ، التى نشر عنها أكثر من عشرين كتاباً ترجم بعضها إلى سبع لغات منها : « الديانات التقليدية فى أفريقيا » ، السحر فى أوروبا وأفريقيا » ، « المسيح فى القرآن » ، « النفس التى لا تبلى » ، « الإنسان وآلهته » ( ص - ٤٢٩ ) .

وفى كتابه موضوع المقال ، إختارت منه سلسلة عالم المعرفة فصولًا منوعة بلغت عشرة فصول ، تبدأ بالحديث عن الدين فى « بلاد ما بين النهرين » ، ديانة « مصر القديمة » . كما يعرض الفصلان الثالث والرابع لديانة « اليونان » و « الرومان » ، ويدور الفصل الخامس حول ديانة « إيران القديمة » ، وتتناول الفصول : السادس والسابع والثامن الديانات الكبرى فى الهند وهى : « الهندوسية » و « مذهب السيخ » و « البوذية » ، ويعالج الفصلان التاسع والعاشر ديانة « الصين » و « اليابان » .

وبذلك يكون قد حذف المترجم سبعة فصول من الكتاب الأصلى - حتى يجىء حجمه متفقاً مع السلسلة ! - وهذه الفصول هى : الديانات البدائية ، الديانة القبلية فى آسيا ، الديانة الأفريقية ، الديانة الأسترالية ، اليهودية والمسيحية والإسلام - لأن الكتب والشروح لهذه الديانات فى متناول الجميع ! - ( ص - ١٠ ) .

وإتماماً للفائدة أضاف المترجم إلى العربية معجماً بأهم المصطلحات الواردة فى الكتاب مع شرح مكثف لكل مصطلح فى نهاية الكتاب ، وهو أهم ما فى الكتاب برأينا .

ورغم وجاهة الأسباب التى ساقها المترجم فى مقدمته لتبرير حذف ما يقرب من نصف حجم الكتاب ، فإن المقلب لصفحاته يستطيع أن يكتشف بسهولة الأسباب الحقيقية التى أدت إلى هذا الحذف ، والتى اضطر المترجم نفسه إلى التعقيب عليها فى أكثر من هامش من هوامش هذا الكتاب !

فالفكرة الرئيسية التى يؤكدها أنه لا توجد جماعة بشرية ، مهما كانت بدائية ، ليس لديها أفكار عن موجودات تعلو على الطبيعة يعتمد الإنسان فى وجوده عليها . فإذا كانت الديانات البدائية تمثل المعتقدات البسيطة ، كما هى الحال عند قبائل الصيد وجامعى الطعام ، فإن الكتاب يعرض بطريقة « مدرسية » للحضارات المبكرة فى الشرق الأدنى القديم حيث أصبح الدين أكثر تنظيماً ، ثم فى الحضارات المصرية ، واليونانية ، والرومانية ، حيث تظهر الطقوس المعقدة ، وطبقة الكهنة ، ونظام الدفن . كما تظهر الأفكار الأخلاقية المختلفة . كذلك يعرض بإسهاب لديانات الهند ، محللًا أفكارها الأساسية ، متتبعاً لتطورها وانتشارها فى آسيا ، على نحو ما حدث للبوذية فى الصين واليابان ، وفى التبت والملايو وكوريا وسرى لانكا وغيرها ، حتى العصر الحاضر .

غير أن هذه الفكرة الرئيسية لا تنتظم خارج نطاق الجغرافيا سواء بالنسبة لنشأة هذه المعتقدات أو إنتشارها ، فإيران القديمة مثلًا - حسب بارندر -

« تنغلق داخل مثلث من الجبال الشاهقة التى يبلغ إرتفاعها ٥٥٠٠ م ، وهو ما جعلها أرض تقابلات عظيمة ، فهناك أدغال إستوائية بالقرب من بحر قزوين ، وهناك أيضاً مناخ البحر المتوسط فى وديان الأنهار فى الجنوب الغربى . وقد أظهرت هذه الإختلافات ثقافات مختلفة ، كما أن الجبال جعلت الإتصال بينها صعباً . فعلى حين يخضع غرب إيران لتأثير بلاد ما بين النهرين ، واليونان وروما ، فإن شرقها يخضع لتأثير الهند بل ولتأثير الصين ، وكذا تقف إيران كجسر بين الشرق والغرب ، وهى حقيقة لم تؤثر فى دينها فحسب بل جعلت من إيران أيضاً ملتقى روافد تاريخية عديدة . ففى إيران ظهرت الزرادشتية والعديد من الحركات الدينية الأخرى ك« الزرفانية » ، والديانة « المترية » ، والمانديون والمانوية وغيرها . » ( ص - ١١٥ )

ورغم أهمية البعد الجغرافى فى نشأة هذه المعتقدات ، فإن التأكيد على هذا البعد وحده ينبغى أن يؤخذ بحذر لأنه يجرد هذه المعتقدات من أى عناصر أو أفكار كونية أو عالمية ، كما إنه غير كافٍ فى تتفسير أسباب إنتقال أو إنتشار بعض هذه العقائد من الشرق إلى الغرب ، فضلاً عن خلطه بين المعتقدات البشرية والمعتقدات الإلهية ، ناهيك عن نزعته الإستشراقية ( بالمعنى السلبى ) التى تؤكد أن الشرق شرق وأن الغرب غرب » ! .

وقد أوقع هذا البعد الأحادى « بارانسدر » فى مزالق عديدة دفعته إلى تلفيق الكثير من الأحداث والتواريخ والوقائع لتبرير ما يرمى إليه ! فإيران قد قامت - من وجهه نظره - بحكم الجوار الجغرافى بدور هام بالنسبة للدين الإسلامى ، حيث ساعدته على الإنتقال من الجزيرة العربية ليكون ديانة عالمية ! » ( ص - ١٣٢ ، ١٣٤ .

وهو الأمر الذى وقف أمامه المترجم وقفه طويلة متسائلاً فى الهامش عما يقصده المؤلف بهذه العبارة الغريبة .. مصححاً له بعض المعلومات العامة - ولا أقول الحقائق التاريخية الثابتة - وهو أستاذ فى مقارنة الأديان !!

يقول المترجم : « المعروف تاريخياً أن الفتوحات الإسلامية بدأت فى عهد الخليفة أبى بكر عندما بعث بأربعة جيوش إلى الشام عام ٦٣٣ م ، وبجيش آخر بقيادة خالد بن الوليد إلى العراق ، ولم ينته عام ٦٣٤ م حتى سيطر خالد على شاطىء الفرات الغربى ثم اتجه إلى فلسطين ، وانتصر على البيزنطيين فى موقعة أجنادين ٦٣٤ م ، ودخل دمشق ٦٣٥ م وقضى على أعدائه فى معركة اليرموك ٦٣٦ م . واستمرت الفتوحات الإسلامية فى عهد عمر بن الخطاب فى الميدان الفارسى بقيادة سعد بن أبى وقاص ، وأحرز العرب نصراً باهراً فى القادسية عام ٦٣٧ م ، وسار عمرو بن العاص من فتح فلسطين لفتح مصر عام ٦٣٩ م ، وآلت البلاد كلها للمسلمين بمقتضى معاهدة الإسكندرية عام ٦٤٢ م . واستؤنفت الفتوحات فى عهد معاوية فهاجم القسطنطينية وغزت جيوشه أفريقيا .... إلخ ، دون أن نجد أثراً لإيران ، كما يقول المؤلف ، فى هذه الفتوحات ولا فيما بعد ذلك من إنتشار للإسلام . ! وفضلاً عن ذلك كله فالإسلام بطبيعته دين عالمى شامل ، ولم ينتظر مساعدة إيران لينتقل إلى العالمية ! » ( ص - ١٣٤ ) .

فى حين نجد المؤلف ، فى مواضع أخرى من الكتاب ، يتخلى فجأة عن هذا البعد فى سياق حديثه عن بعض عقائد ومعتقدات الشرق القديم التى تؤمن بها إلى اليوم شعوب وجماعات مختلفة فى الشرق والغرب على السواء ، معللاً ذلك بالتشابه بينها وبين العقيدة المسيحية ، والتى لا يربط بينها وبين الجغرافيا بالطبع . وعلى سبيل المثال وليس الحصر يقول عن العقيدة البوذية « فى التحليل النهائى نجد أن الأفق البوذى ، شأنه شأن الأفق المسيحى ، ليس محدوداً بالعالم الزمنى والمادى العابر الزائل ، فالسلام الذى أعلنه بوذا أو

الداهما ـ Dhamma وكذلك « السنغا » هو سلام عالم أزلى » ( ص ـ ٢٦٦ ) .

وقد يكون هذا الكلام مبرراً ومفهوماً فى سياق كتاب يدور حول مقارنة الأديان والمعتقدات وليس عرضها ! ، ولكنه بهذه الطريقة الأمريكية الخاطفة فى العرض قد يضر بالديانتين معاً ، ناهيك عن اللبس الذى يمكن أن يحدثه فى عقول معتنقيهما ، فضلًا عن أن أفق الأديان السماوية جميعاً ليس محدوداً بالعالم الزمنى والمادى العابر الزائل .

هذه هى بعض الملاحظات وليس كلها ! ، التى تكفى برأينا لإثارة السؤال الآتى : هل هذا الكتاب هو أفضل ما ظهر فى الغرب عن المعتقدات الدينية لدى الشعوب ، ومن ثم آثرنا ترجمته فى سلسلة واسعة الإنتشار ؟ .

إن أهم ما فى هذا الكتاب ـ كما سبق وذكرنا ـ هى هوامشه التى أجهد فيها المترجم نفسه سواء فى المتن ( موضحاً ومصححاً ) أو فى نهاية الكتاب ، وهو جهد يفوق جهد المؤلف ( المجمع ) نفسه ! ؛ إذ أن هذه الهوامش تعادل عدد صفحات الكتاب فى الكم وتفوقه كيفاً ، وإن كان المترجم قد تأثر بالمؤلف فى بعض هوامشه فراح يقارن ويؤكد التشابه بين بعض العقائد الدينية مستشهداً بالكتب المقدسة ( راجع من : ١٢٦ و ١٢٧ و ٢١٨ ) وهو ما يخرج عن العرض ويدخل فى باب المقارنة .



# الطفل العربى والأدب الشعبى

عرض وتحليل : **صفوت كمال** تأليف : **عبد التواب يوسف**

**حينما يكتب الإنسان عن عمل من أعمال الصديق العزيز عبد التواب يوسف يجد نفسه حائراً بين الكتابة عن عبد التواب يوسف نفسه أم عن العمل الذى أنجزه ونشره .. فكل ما يكتبه عبد التواب ، وبخاصة عن الطفل ـ عربياً كان هذا الطفل أم غير عربى ـ لا يجد المرء فيه غير أب حنون واع كل الوعى بمسئوليته التربوية والتثقيفية بل والادراكية نحو الطفل .**

وعبد التواب يوسف واحد من هؤلاء المفكرين الواعين لواجبهم الوطنى والقومى فى تنشئة جيل يدرك قيم الحياة السوية ، ويسعى إلى تحقيق ما ينبغى أن يكون ، لا ما يجب أن يكون فحسب .. ودراسات عبد التواب يوسف تصدر عن وجدانه قبل فكره .. وجدانه الشاعرى وابتسامته الطيبة . فوعيه بالأشياء هو وعى شمولى يدرك شمولية الحياة ، ثم يمنطق جزئياتها .. ويدرك بانبثاقة إدراكية مختلف جوانب الموضوع الذى يتأمله أو يدرسه .

ومن بين ابتسامته التى لا تفارق شفتيه تنطلق الكلمات فى عذوبة ويسر ، لا حينما يتحدث للأطفال ، ولكن أيضاً حينما يتحدث للكبار عن الأطفال .. وهو من أكثر من اهتموا بثقافة الطفل إدراكاً ، لما يجب أن يقدم للطفل العربى بعامة ، والطفل المصرى بخاصة ، وذلك من خلال ثقافته العالمية ، ومعارفه الإنسانية الدولية ، وعلمه بالجهود المبذولة ، فى مختلف دول العالم المتقدم ، للأطفال .. وما يجب أن يقدم . ويتميز عبد التواب يوسف بعلاقاته المتميزة بعدد غير قليل من الباحثين والأدباء المهتمين بالطفولة وأدب الأطفال فى العديد من الدول العربية وغير العربية ، علاوة على صداقته الحميمة لعدد كبير من الباحثين والأدباء المصريين . كما أن زياراته وصداقاته وقراءاته الموسوعية أعطته منظوراً تكاملياً لما يجب أن يهمل ويقدم للطفل العربى فى مصر وغير مصر .. وهو فى سعيه الدؤوب ــ دون كلل أو ملل أو منٍّ ــ يدرك بوجدانه الواعى لمسئولية الإنسان فى الحياة ــ أن الطفولة السوية هى المستقبل النامى لأى أمة من الأمم ، ولأى مجتمع من المجتمعات .

وعبد التواب يوسف برشاقة أسلوبه ودقة عباراته الأدبية وسلاسة لغته الفنية يعتبر من خيرة الأدباء .

كما أن دقته العلمية فى تناول موضوعات بحثه جعلته من خيرة الدارسين لمشكلة الطفولة ، تنشئة ورعاية ، سواء أكان ذلك فى مجال التنشئة الثقافية أو الاجتماعية ، أم فى مجال الرعاية الفكرية والنضج الوجدانى السوى .

ويأتى كتابه الاخير « الطفل العربى والادب الشعبى » الذى صدر فى الربع الأخير من العام الماضى عن الدار المصرية اللبنانية ليضيف إلى دراساته ، وكذلك إلى الدراسات العربية التى تناولت الطفولة والادب الشعبى ، إضافة جديدة رائدة ، سواء أكان ذلك عن الادب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء ، وهو موضوع أظن أنه لم يتناوله أحد من قبل مثلما تناوله عبد التواب يوسف بثقافته المتعددة ، وخبرته الاذاعية الطويلة .

ويكفى أن أذكر جملة واحدة من سياق ما أورده عبد التواب يوسف فى ص ٩ من كتابه لنُدرك مجال رؤيته لذلك . يقول عبد التواب يوسف فى بداية حديثه : « الخيال يرتاد المناطق المجهولة من حياة البشر .. ومنذ أن ساد عصر « العقل » وخيال الإنسان يبحث عن منطلق ، وعن إطار يعمل داخله ... ) .

إلى أن يختتم حديثه الشائق والمتنوع بعبارة قبل الفقرة الاخيرة والهامة فيقول : « هذه العوالم ــ أى عوالم الحكايات الشعبية بخاصة وعالم الآداب الشعبية بعامة ــ هذه العوالم يتعامل فيها الناس والحيوانات والأشياء ، ولكل منها شخصيته المحددة المنفردة ، إنها ليست أسطورية فحسب بل هى الأسطورة ذاتها : أسطورية الحرية والفكر » .

وفى تفسيرات جديدة للحكايات الشعبية والخرافية ينهج نهج المدرسة التاريخية واللغوية فى تفسير الأسطورة فإنها فى الاصل حكاية واقعية ، فيقول عبد التواب يوسف ص ١٣ : والحقيقة فيما أرى أن الحكاية الشعبية ــ والأسطورة ــ تستحوذ على متلقيها ، ونحن الكبار ندرك تماماً أنها ليست وهما أو أكذوبة ، والأطفال يدركون أكثر من ذلك ، ويمضون أبعد ، إذ هم على يقين من أنها غلطة إرتكبها واحد من الكبار . أن الأسطورة ــ أو الحكاية ــ قصة حقيقية رمزية ، تقول أشياء كثيرة بطريق غير مباشر .. اننا قد لا نستطيع أن نقول هذه الأشياء أو لا نجسر على قولها من جانب كما يحدث فى الأحلام ، فى اليقظة أو المنام ، ومن جانب آخر قد يكون ما نقوله ليس حقيقياً ولا هو واقعى ، لكنه يجب أن يكون كذلك .. نحن نتوق إلى حدوثه ونتطلع إلى ذلك .. ولعلنا فى ضوء ذلك نستطيع أن نفهم الكثير من الحكايات الشعبية والأساطير » .

هذا التحديد الدقيق لمصطلح الأسطورة باتجاهاته العلمية المتنوعة مع ربطه بمصطلح الحكاية الشعبية هو تحديد دقيق بتبسيط أدبى أنيق ، وبعبارة واضحة المعالم . كما أن ما أورده بعد ذلك من عناصر الحكايات الشعبية ، بدلالاتها الرمزية وأصولها الخيالية الأسطورية ، إنما يدل على معرفة واسعة بما تحمله الحكايات الشعبية العالمية من أصول أسطورية ، أو ما تحمله الأساطير من تجريد لواقع الإنسان والحياة .

وحينما يتحدث عبد التواب يوسف فى الفصل الثانى عن الرأى الآخر الذى يرى أن الحكايات الشعبية لا جدوى منها بالنسبة للأطفال ، وهل الأطفال يتقبلونها لأن الكبار يفرضونها عليهم .. يعرض ذلك بحفاوة متنقلًا فى عرض الآراء المختلفة ، باتساق أفق معرفى ، وحوار عقلانى ، وضرب أمثلة من الجهود المبذولة .. ويختتم حديثه فى نهاية هذا الفصل بقوله : « الآراء تختلف وتتباين ، ولابد أن نستمع رأيها » . وفى الفصل الثالث يتعرض عبد التواب يوسف إلى السير الشعبية وأدب الأطفال ، ويبدأ موضوع حديثه بالسؤال التالى : « ماذا قدمنا من « السير » للأطفال العرب ؟ ! وفى الواقع إننا مثله لن نستطيع أن نجيب إجابة وافية ، رغم الجهود المتعددة التى بذلت فى ذلك ، ولكنها للأسف غير وافية ولا شك أن جهود فاروق خورشيد تقف علامة متميزة فى هذا المجال مع غيره من الكتاب العرب .

فمشكلة تبسيط السير الشعبية للأطفال هو أمر بالغ الصعوبة ، ان تلخيصها للكبار ليس سهلًا ( ص ٣٧ ) والأمر يزداد صعوبة مع الأطفال .

وفى تصور عبد التواب يوسف « أن الحل الامثل يكون فى اختيار لوحات أو أحداث تقدم بشكل منفصل ، إذ لا حاجة بنا إلى تقديم السيرة كاملة للأطفال ..... » ،

وحينما يتناول عبد التواب يوسف موضوع علم النفس والسير والحكايات الشعبية ، نجده يقف حائراً حينا ، متسائلًا أحياناً .. « فمن يستطيع أن يقول لى من أنا ؟ » سؤال عسير ، والإجابة عليه شىء غير يسير .. وعلى أية حال فإننا نتفق مع عبد التواب يوسف إتفاقاً كاملًا بأن لهذه السير « ص ٣٩ » تاثيراً إيجابياً على ثقافة الأبناء ، وعلى شخصياتهم ونموهم .. ونتطلع إلى أن يقتنع المربون والآباء بذلك ، وأن يدركوا أن السير وسيلة لتربية الأبناء وإنها ، جزء لا يتجزأ من حياة المجتمع .... » وحول بناء السير والحكايات الشعبية يتطرق إلى ذلك فى إيجاز ، وبخاصة أن دراسة بناء السيرة أو الحكاية الشعبية يحتاج إلى تحليل دقيق وفرز أدق لكل عنصر من العناصر المشاركة فى بناء سيرة ما أو حكاية شعبية . ولن نتوقف مع الكاتب فى هذه الجزئية لكى ننتقل ، وبسرعة أيضاً ــ مع واقع إيقاعه ــ فى عرض موضوعات كتابه ، لنسال معه : لماذا نُقدم السير الشعبية للأطفال ؟ . وهو سؤال له إجابات متعددة سواء أكانت الإجابة تنطلق من مفهوم قومى أو ترتكز على دلالات تاريخية .. ومن هنا كان لعبد التواب يوسف أن يترك إجابة السؤال دون تحديد حتمى أو تعريف جزمى ، ليحاول بعد ذلك أن يقول ان إبطال السير هم أبطال كل العصور .. لما يتميزون به من تجريد إنسانى يتمثل فى مجموعة القيم التى تحدد السلوك النبيل للطفل . والسؤال قد تكمن إجابته فى سؤال آخر : كيف يتقبل الأطفال هؤلاء الأبطال .

ونظرة فاحصة لشخصية بطل السيرة ستجعلنا ندرك كم هى « رائعة » و « مؤثرة » . ويرى أساتذة علم النفس أن الاطفال فى حاجة شديدة إليها ، نظراً لتشبع الأطفال بعنصر الخيال ، وقدرتهم على التجسيد ، خاصة إذا صيغت هذه الأعمال فى قالب درامى ــ تمثيليات ومسرحيات ــ ينتصر فيها البطل على المتسلطين والأشرار ، ومن خلال ذلك ينفس الأطفال عن رغباتهم الكامنة وأحلامهم وهم يلتقون بنماذج متفردة ، وشخصيات فذة ، وأبطال مرموقين . « ص ٤٦ » ، وفى الواقع أننى لا أتفق مع الأستاذ عبد التواب يوسف فى هذه النظرة التفاؤلية الرومانسية ، فليس كل أبطال السير هكذا .. وبخاصة أبو زيد الهلالى فهو كاذب ومخادع وغاز استيطانى ، رغم كل الصور التى حاول رواة السير العازفين على الرباب إسقاطها عليه . ولذلك سجل الفنان الشعبى شخصية الزناتى خليفة فى صورة مثالية للبطولة أجمل وأقوى من شخصية أبو زيد ، ولم يتح الفرصة لينتصر أبو زيد على الزناتى خليفة ؛ بل جعل « أبو زيد وكانك ما غزيت » وتركه فى النهاية ذليلًا .. و « كانك يا أبو زيد لا رحت ولا جيت » .. أقول قولى هذا لما لمسته من تعاطف شديد من عبد التواب يوسف مع شخصية أبى زيد .. أما الفصل الرابع الذى أورده المؤلف تحت عنوان « قراءة جديدة لألف ليلة وليلة فى ضوء نظريات علم النفس الحديثة » فاظن أنه موضوع لا يمكن إيجازه بهذه الصورة من خلال ثمانى صفحات من القطع المتوسط ( ص ٥١ ــ ٥٩ ) ، وبخاصة أن حكايات السندباد البرى والبحرى لا يعتبران من حكايات ألف ليلة وليلة ، فى كثير من الدراسات المدققة . مثلها فى ذلك مثل حكايات على بابا والأربعين حرامى . وأرجو أن يتيح لنا ــ مستقبلًا ــ المؤلف الاطلاع على دراسة موسعة بنفس عنوان هذا الفصل الرابع الموجز من كتابه الذى يثير لحسن الحظ الكثير من التساؤلات أمام الباحثين والدارسين والأدباء والمهتمين بثقافة الطفل العربى ، وتأصيلها فى إبداعات محدثة ، تحفظ للقديم أصالته وتعطى للحديث بهاءاً متواصلًا مع ما كان ، وبرؤية مستقبلية إلى ما يمكن أن يكون .

ولا شك أن مجهود عبد التواب يوسف فى عرضه لحكاية الصياد والعفريت بين ألف ليلة ، والأخوين جريم هو مجهود يدل على شمولية رؤيته للحكايات الشعبية العالمية بما فيها من حكايات عربية وهندية .. وهندو ــ أوربية ، وجرمانية إلى غير ذلك من حكايات متعددة الأصول أو ذات أصل واحد ، ولكن تعددت أشكالها وتنوعت صيغها بانتشارها من مكان إلى مكان ، ومن لغة إلى لغة أخرى .

« والحق ــ كما يقول المؤلف ــ أن قصة الصياد والعفريت تحوى بداخلها مضموناً أكثر ثراء وغنى ، وتخفى بين سطورها قيماً أفضل من كل الحكايات المشابهة « ص ٦٥ » . كما أن ما أورده المؤلف فى الفصل السادس من كتابه بعنوان كامل كيلانى وألف

ليلة وليلة ــ هو تحية صادقة نحيّي فيها عبد التواب يوسف لتحيته لهذا الرائد من رواد أدب الطفل العربى .. » ولكن ماذا بعد كامل كيلانى !! .

أمّا ما أورده المؤلف بعد ذلك فى الفصل السابع عن : الأطفال وقصص الحيوان فى الأدب عامة وفى ألف ليلة وليلة خاصة .

وعن الطفل وعلاقته الوطيدة بالحيوان .. أظن أن مثل هذا الموضوع فى حاجة إلى دراسة أوفى . وفى ظنى أن ما احتواه هذا الفصل ( ٨٧ ــ ٩٨ ) هو مشروع دراسة .. وهو ما تميز به هذا الكتاب بأنه قدم للدارسين والمهتمين بأدب الأطفال مجالًا رحباً من الموضوعات الحية والخصبة ، التى يجب وضع دراسات موسعة عنها ، والالتفات إلى ما يحمله الأدب الشعبى من مقولات ومكونات اجتماعية ، وقيم أخلاقية يمكن أن تكون مصدر إلهام لابداعات حديثة ، ومسرحاً لاستلهامات متنوعة عن أحداث وخيالات وتصورات تجمع بين الواقع والخيال فى بناء فنى رائع الشكل متعدد العناصر . وهو ما حاول المؤلف فى الفصل الثامن ، وأيضاً برؤيته الموسوعية ، أن يطرحه . ويستهل هذا الباب برواية ما خطر على باله فى يوم من الأيام فيقول « ص ١٠١ » ، « خطرت ببالى ذات يوم فكرة إبتهجت لها كثيراً .. أن أقدم للأطفال كتاباً أو برنامجاً إذاعياً من قسمين .. الأول : أروى فيه حكاية بساط الريح ، وفى القسم الثانى من الكتاب أو البرنامج أقدم القصة العلمية للطائر .. ويكون هذا استهلالًا لسلسلة على نفس المنهج .. وحملت الفكرة فرحاً بها إلى د. سهير القلماوى ، فإذا بها تقول :

ــ لماذا تريد أن تغلق فى وجوه الأطفال باب الخيال ، دعهم فى خيالاتهم ، وأحلامهم يستمتعون ببساط الريح » .

هذه النصيحة الحكيمة من الأستاذة العظيمة د. سهير القلماوى أظن أنها هى التى وجهت عبد التواب يوسف وجهته الرشيدة ، فى كثير من أعماله الأدبية والثقافية للطفل .. وأظن بل وأعتقد أن خبرة عبد التواب يوسف الطويلة والعميقة فى مجال أدب الطفل ، هى التى جعلته يختتم هذا الفصل « ص ١١١ » . بقوله : « إن النمو العقلى غير كاف إذا لم يصاحبه النمو الوجدانى ، وكلاهما يحتاج منا إلى جهود حقيقية تبذل فى سخاء لبناء أبنائنا » .

**وفى الواقع أن هذا أمر هام ، فكم من الكبار نصادفهم فى حياتنا ونلحظ نموهم الفكرى الرائع .. ولكن للأسف نجد نموهم الوجدانى يعوق هذا النمو الفكرى الرائع عن إثبات وجوده فى الحياة العملية . فهل لنا أن نلتفت إلى أهمية النمو الوجدانى فى تحقيق النجاح فى الحياة مواكباً للنمو الفكرى للإنسان !! وكم فى حياتنا من خلل بسبب عدم النضج الوجدانى !** . ثم ينقلنا عبد التواب يوسف فى سلاسة وهدوء ، يماثلان سلوكه وأسلوب حواره الثقافى العام ، إلى الفصل التاسع ، حيث يتناول مسرح الأطفال والتراث ، باعتبار أن « مسرح الأطفال ــ أياً كان نوعه وشكله ــ مجموع فنون » كما تناول فى عرضه ، البذور المسرحية التى عثر عليها فى التراث المصرى والسومرى ، والتراث العربى ، وكيف أصبحت الجذور المسرحية العربية تراثاً . فقد أصبح خيال الظل ، وصندوق الدنيا ، والأراجوز ــ أو ما يسمونه بفنون المخايلة ــ من التراث ، لقد كان الناس يشهدونها فى الشارع أو أماكن خاصة بها .. « ص ١١٩ » . وفى حديثه عن التراث الإسلامى فى مسرح الأطفال يرى المؤلف أن د. محمد محمود رضوان هو رائد مسرح الطفل الإسلامى ، حين كتب فى أوائل الاربعينيات مجموعة من الميسرحيات الإسلامية ، وعلى منواله نسج غيره .

كما أصبح التراث الشعبى مصدراً لمسرحيات الأطفال ، وأضحت مسارح الأطفال متنوعة ومتعددة ، فى بلدان العالم المتقدم ، وانفتحت على ابتكارات وإبداعات جديدة كل يوم . كما حظيت مسارح الأطفال باهتمام كبير من كثير من الدارسين العرب . وما من ندوة أو حلقة دراسية ، أو مؤتمر لثقافة الطفل العربى ، إلا كان موضوع المسرح من الموضوعات المطروحة للبحث والمناقشة .. ( ص ١٢٥ ) . كما طرح عدة أسئلة كل سؤال منها يحتاج إلى دراسة إضافية ، مثل كم مسرحية يشاهدها طفلنا على المسرح خلال كل مرحلة طفولته ؟ !

ما جدوى كل ذلك ونحن بلا مسارح حقيقية للأطفال ؟! .

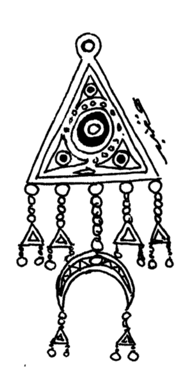
وفى ختام هذا الفصل التاسع يثير من جديد السؤال الهام عن أساليب وطرق توظيف التراث فى الكتابة لمسرح الطفل .. ويقول عبد التواب يوسف « ان التراث كنز ، لنا أن نأخذ عنه ، شريطة أن يكون ذلك بقدر ، وبحذر ، وبدراسة متأنية حتى لا نفسده على أطفالنا « ص ١٢٧ » وأضيف إلى قوله هذا أنه ليس كل ما فى التراث يتوافق مع الفكر المعاصر ، أو مع الرؤية المستقبلية للحياة الإنسانية للطفل فى أمتنا العربية أو فى العالم ، والقول المأثور المنقول عن تراثنا يصدق فى هذه المقولة العربية « علموا أولادكم ما فى زمانهم لا ما فى زمانكم ، فقد خلقوا لِزَمانٍ غير زمانكم » . وفى فصل الختام وهو الفصل العاشر من هذا الكتاب الهام بكل إيجابياته أو بعض قصوره حاول عبد التواب يوسف فى هذه الفصول المتناثرة المتجمعة أن يلم الشتات حول هذه القضية البالغة الأهمية والتى لم نعطها كما يقول ص « ١٣٢ » حقها من الدراسة والبحث وأعنى بها « قضية الطفل العربى والأدب الشعبى » . **وهو قول حق ومقولة صدق من مفكر وأديب عايش ويعايش قضية الطفل العربى فكراً ووجدانا ..** كما أردف مقولته هذه بآراء عدد من الأساتذة الأدباء والمفكرين ، مختتماً كتابه هذا بقوله ص « ١٤٦ » وبعد .. فإن قضية التراث ، والتعامل مع كتابته للأطفال لا يمكن أن تستوعبه هذه الدراسة المتواضعة ، التى أراها نظرة أولية لموضوع يحتاج إلى الدراسة الدائبة ، ولابد من محاولات التجريب المستمرة ، صياغة للتراث ، وإعادة نظر فيما بين أيدينا منه حين نصوغه للأطفال . ولابد لنا من تفجيره واستلهامه بل مواجهته ، فذلك هو السبيل الحقيقى للوصول إلى ثمرة » .

ثم أضاف إلى ذلك كله بعض مصادر بحثه ، وكم كنت أرجو أن يضيف أيضاً مصادر بحثه غير العربية ..

وأهمس ــ على طريقة عبد التواب يوسف ــ هل فى الإمكان إصدار ببليوجرافيا عربية عن « أدب الطفل العربى » .

**أظن أن عبد التواب يوسف قادر على ذلك بمعرفته الموسوعية والشمولية عن ذلك ..**

وختاماً ، فإن هذه الصفحات ما هى إلا تحية أزجيها للأستاذ عبد التواب يوسف على جهوده العديدة فى مجال ثقافة وأدب الطفل العربى .. إنها تحية مودة وتقدير عميق .



Then Gebril takes us to Hassan Abdel Rahman El- Sharq's exhibition which was held in the Opera House from March 26 to April 3, 1993. El- Sharq is an Egyptian painter who seeks, though his spontaneous style, inspirations in folkloric epics. Here he got his inspiration from the *Epic of Abuzaid el- Helaly*. He chose for his exhibition the name" *Abu Zaid El-Helaly in the Opera House,* which was consistent with its theme. The review goes beyond the present exhibition to introduce a very lively portrait of the artist: his work, activities and exhibitions other the Opera's.

The book review sections in this issue presents two reviews. There is first a review by Dr. Esam Abdallah of the recent Arabic Translation of *Poeple's Religious Beliefs* by Dr Iman and revised by Dr Abdel Ghaffar Mekkawy. The Arabic Translation appeared in Al- Marifa Series, Kuwait, 1993.

The second review is about Tawab Yousef's *The Arab Child and Folklore,* published by El-Dar Al-Massriah Al-Lobnanyah in 1992. This book, according to the reviewer safwat Kamel. is indeed an important contribution to the Arabic studies in the field.



The general nature of this art and its bearings on fine academic arts can be assumed from the diversity of its forms: wall paintings, textiles, tentwork, etc. In the past, folk arts were considered by academics as inferiour. Yet those same arts have their own distinctive place and presence in the whole domain of art. Moreover, they came to be considered as a Source of inspirations for academic arts.

Building on the conclusions deduced by the study, Prof. Salma undertook an analysis of certain works, which she considered to emphasize the trend of the study and reveal implicit aesthetics in the Egyptians folk creations.

Following this, comes a literary study by Abdel Tawob Yousef on *African Folktales as a Soruce for Universal Children's Folk Stories,* in which he sough to establish the importance of those Africans tales, even though long neglected by the Africans themselves. The author explains how they found their way to Europe along with other treasures seized from Africa by western colonial powers more than a quarter of million stories were reportedly compiled and retold to enrich the art of storytelling in the Western World.

The study presents new texts of African tales translated into Arabic to add to the repertoire which was in the past translated by many a writer who were interested in that field, particularly Kamel El Kelany.

The study indicated the Africans explanations of the origins of the art of storytelling or how stories "came down from Heaven".

In the new section *An Interview With,* Samar Êbrahim seeks to explore the relation between theatre and folkloric epics the through interviewing a large number of authors, critics, directors, actors concerned with this issue.

In fact, there is a mutual area between folkore and literature and formal or private arts. It is a very rich area, either to hunt for folkoric traditions to be formulated into special litterary or artistic works, or to seek inspiration in form or content for such works.

The Tour of Al- Fonun Al- Shabiah in this issue was made by Nadyah Abdel Hady Al-Sinousy and Mohammad Osman Gebriel. The former reviews a symposiums held in Al-Balon Theatre on Wednesday evening April 28, 1993 on the 30th anniversary of the National Folkloric Dance Troup, as a part of a long program of cultural symposia planned by the Sector of Folklore and Musical Arts, with a view to extend more cultural services to the broader public along with its artistic activities. The symposium focused on folk dancing on the map of Egypt. It was run by Mr. Safwat Kamel, a lecturer on folklore at the High Institute of Folklore. He explained the various patterns and types of folkloric dances in Egypt as well as how and when they were traditionally performed. He also underlined the role of the National Troups in maintaining the Egyptians folkloric traditions in that field.

ment of the sector, which has taken into consideration the present circumstances. He referred as well to the Sectors plan of activites to be carrried out by its various troups in and outside Egypt.

It comes next a study by Dr. Ebrahim Sha'lan on *"Colloquial Phenomena of Folk Proverbs:* A linguistic study," which focuses on different collections of Egyptians proverbs, ie, Ahmed Timor's, Faiqua Hosein's, and the auther's. While seeking to identify colloquial phenomena through those collections, the author analyzed texts without too much interpretation so as to establish the etymology of colloquial words, in search for congruities and similarities between classical and colloquial Arabic. He finally comes to the conclussion that the spoken form of Arabic (coloquial) has developed from the written form (classical) as the colloquial tongue tried to tune the classical strict linquistic constraints to its vocal and lingual faculties and living conditions. As a result, this attunement led to slight, but noticealble, differences between the two forms.

The study is introduced by a review of certain views and attitudes in this field so as to clearify the trend of this study, and show that the issue goes back to the earliest stages of lingustic studies. In fact, it developed from the earliest etymological studies which were extensively carried out in order to distinguish pure Arabic words from crossbred and foreign ones.

Witthin the interest shown by the journal inthe unpublished folkloric texts, it produces in the section "Folkloric Texts" a new narrative melodic work *"Gad el- Moula's Sons"* Which was recorded and annotated by Abdel Aziz Refat.

Then comes Dr. Hany Ibrahim Gabr's *"Creation and the influential Factors Acting upon Creative Inovations of Folk Artists,* Which expolres the aesthetic sources of creativity in folk arts.

The study is based on the principle that the process of formation in folk arts should not be always considered in term of plural views and absolute definitions, but it should be rather considered in the light of the fact that some works of art reflect personal individual visions of the artists. It is those visions that prompt distinctive artistic creation and unique achievements. This means that the artist passed from the stage of unsophisticated plastic stereotypes into deeper and more elaborate froms.

In pursuing this approach, the study underlines the different attitudes of both traditional unsophisticated expression and innovative artistic expression towards the question of aesthetic values. These values have different meanings for them in terms of form and content.

Next, prof. Salma Abdel Aziz explores the *"Nature of Folk painting Aesthetics and its influence on Arts"*. Underlying this study there is the fact that folk art emphasizes society's creative faculties.

ideals as well as his literary and artistic product.

The present study seeks to explain differences and similarities between history and mythology since the early beginnings of this science until today. The Study, as it is, is a serious contribution to the development of historical methodology, particularly in the field of socio-historical studies. The writer, who is a pioneer in this field in the Arab world, sought to direct the attention of researchers in the area of folkloric studies to take heed of the historical background of the artistic types to be monitored and studied.

* * *

As for Farauq Khorshid's "*Follkloric Literature and the Age of Universal Communication*", it is based on a certain point raised at the symposium which was held by the Egyptian Society of Communication for Development, and attended by the National UNESCO Section, with a view to formulate an Egyptian Program to realize the goals of the World Decade of Cultural Development.

The issue in Question is emphasizing the individual cultural identities of world's peoples. The diffusion of sophisticated and modern means of communicastion has unceasingly catalyzed the fusion, and even the elimination of such identities to be replaced by a range of cultural, behavioural and creatine values irrelevant to the culture and values of, or even the social progress of the developing societies.

Taking the Egyptian society as a typical model, Farauq Khorshid uncovers several factors which have deterred the documentation of its cultural heritage, let alone distorting and misrepresenting it more too often in modern times. Having explained how the folkloric creative artist grapples with those factors which he is fully aware of, and what goals he aspires to attain, the writer seeks to underline the fact that it is the folkloric literature not else, that represents the nation's conscience, maintains its unity and integrity, and brings to it constantly renewed hopes. This literature, however, has sufered, under the impact of means of communication, much an alarmingly violent concussion that it would undermine its entity and put it in the danger of being lost forever. Being the safeguard of people's originality and identity against deliberate liquidation and elimination, it is imperative to pay more attention to it and recognize its worth and value.

On the 30th anniversary of the National Folkoric Dance Troup, Abdel El- Ghaffar Odah, who is resposabilities for the Sector of Folkore and Musical Arts tackles in this article is based on the fact that the sector bears heavy responsabilities for providing the broad public in and outside Egypt with all sorts of cultural and artistic services. Thus, it needs more attentions and development.

In this respect, the writer reviews the plan of adminstrative and artistic develop-

# This Issue

This issue Comes out in Concurrrence with the Conferment of the State Award of Merit for Art to Abdel Salam Sherif, the great pioneer artist, in recognition of his superbly exquisite and diverse work, including paintings, magazine and book layout, etc... Al- Funun Al Shaabia had previously dedicated a special file to this distinctive artistic product on his 80th anniversary.

As we Congratulate him on winning such a prestigious reward, Al- Funum Al-Shabia's family express their deepest appreciation for his valuable and creative contributions to this periodical ever since its first appearance in January 1965.

This issue opens with Safwat Camal's *"Artistic Aspects of Folkloric Songs and Mawwals"*, which presents specimens of songs, which he has Collected and recorded over 30 years, so as to illustrate the patterns of Egyptian folk songs. He Concluded his study with a narrative mawwal, "Salmah and Soliman", a good example of this art in Egypt, that implies a range of values held dear to and boasted of by every Arab.

* * *

Next comes prof. qasem Abdu Qasem's *"Between History and Folklore"*, which discusses the relation between history, as a science, and the folkloric traditions, and illustrates the dimensions of such a relationship. Although history was born fro, the womb of mythology, and developed along with it, historians, up until recently, disdained to use folklore as a source of historical knowledge. With the staggering progress in the field of historical studies in the late decades of the present century, researches have focused on all types of inheritéd traditions in an attempt to understand man within the context of his social life and culrure, which reflect his customs, practices, behaviour, values and

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربي ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١,٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة ، لبنان ١٥٠٠ ليرة ، الاردن ٧٥٠ فلسا ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢ دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٣٠ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١,٦٠٠ دينار ، الدوحة ٨ ريال ، الامارات ٨ درهم ، غزة القدس ١٢٥ سنت ، سلطنة عمان ريال واحد .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة ( ٤ أعداد ) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( ٤ أعداد ) ٩,٤ دولار للافراد ، ١٨,٨ دولارا للهيئات مضافا إليها مصاريف البريد البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق .
(*) القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠ .





A Quarterly Magazine, 40 - 41
Issued By : General Egyptian Book Organization, Cairo
July - Oct 93




Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.

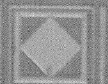
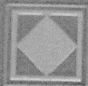
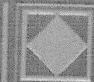
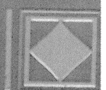


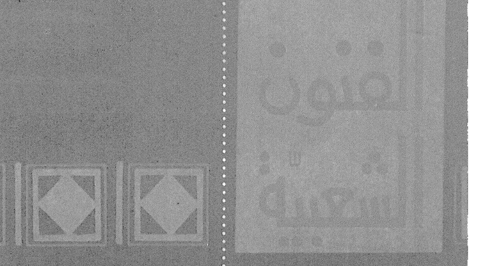
رقم الايداع

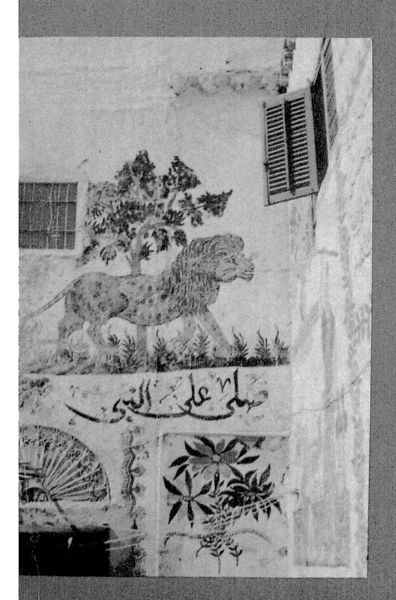
١٩٩٣/٦٢٨٣

# AL - FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE







عدد ٤٢

يناير - مارس ١٩٩٤

الثمن ٢٠٠ قرش

ابع الهيئة المصرية العامة للكتاب




رئيس مجلس الإدارة :

ا . د . سمير سرحان

الإشراف الفني :

ا . عبد السلام الشريف

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير :

ا . د . أحمد على مرسى

مدير التحرير :

ا . صفوت كمال

مجلس التحرير :

ا . د . حسن الشامى
ا . د . سمحة الخولى
ا . عبد الحميد حواس
ا . فاروق خورشيد
ا . د . ماجدة صالح
ا . د . محمد الجوهرى
ا . د . محمد محجوب
ا . د . محمود ذهنى
ا . د . نبيلة ابراهيم



## فهرس

الموضوع — الصفحة


● هذا العدد ............ ٥

● الميتافولكلور والنقد الأدبي الشفاهي ............ ٩

تأليف: آلان دندس

ترجمة: علي عفيفي

● المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلي الشعبي ............ ١٦

د. هاني إبراهيم جابر

● المعتقدات والخرافات الشعبية — ميدان هام في الدراسات الفولكلورية طال إهماله ............ ٤٤

تأليف: ويلاند د. هاند

ترجمة: أحمد صليحة

● الانشاد الديني عند المنشد الشعبي — مصادر الرواية وفنون الأداء ............ ٥٢

محمد عمران

● التحاور الفني مع التراث ............ ٦٦

د. نبيلة إبراهيم

● افراح الختان في اليمن — دراسة في الأدب الشعبي اليمني ............ ٦٩

د. طلعت عبد العزيز أبو العزم

● التعبير الحركي الشعبي وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى ............ ٨٣

د. فاروق أحمد مصطفى

● الشاطر محمد ............ ٨٧

عبد العزيز رفعت

● صفحات من كتاب الشرق القديم — جلجامش وحلم الخلود ............ ٩٨

حمدي أبو كيلة

● من فولكلور الواحات — بالقادس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء ............ ١٠٥

عبد الوهاب حنفي

● المقرونة آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية ............ ١١٠

محمد فتحي السنوسي

● جولة الفنون الشعبية:

— صناعة الأقفاص في الريف المصري

تحقيق مصور ............ ١١٣

د. علي محمد المكاوي

● الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ............ ١١٨

نادية السنوسي

● مكتبة الفنون الشعبية:

— الشفاهية والكتابية ............ ١٢٣

تأليف: والتر ج. أونج

ترجمة: د. حسن البنا عز الدين

عرض: حسن سرور

This Issue ............ ١٣٤



العدد: ٤٢ يناير — مارس ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية:

محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية:

د. طلعت عبد العزيز ابو العزم

د. محمد علي المكاوي

محمد فتحي السنوسي

نادية السنوسي

د. هاني إبراهيم جابر

● صورتا الغلاف:

من الرسوم الجدارية الشعبية في مناسبة الحج

الاخراج الفني والتنفيذ

صبري عبد الواحد

# وداعاً......

# سليمان جميل

وهذا العدد ماثل للطبع ، رحل عن عالمنا فجاة الفنان الكبير والعالم الجليل الأستاذ / سليمان جميل ، مدير عام الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، مخلفا وراءه قدرا هائلاً من الفجيعة والفراغ ، سوف يدرك القارئ حجمه عندما يطلع ــ داخل هذا العدد ــ على وقائع الندوة التى أقامها قطاع الفنون الشعبية ، ضمن سلسلة ندوات « لقاء الفنون » تحت عنوان « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية » .

والأستاذ / سليمان جميل ــ رحمه الله ــ فولكلورى أصيل ، له العديد من المؤلفات والأبحاث العلمية فى مجال الموسيقى الشعبية ، وتزخر مكتبته الصوتية بكم كبير من التسجيلات الميدانية الحية لهذه الموسيقى . وهو أول من حاضر بالمعهد العالى للفنون الشعبية فى هذا المجال ، وأول من أنشأ فرق الآلات الشعبية بالثقافة الجماهيرية ( سابقا ) .. الهيئة العامة لقصور الثقافة ( حاليا ) .

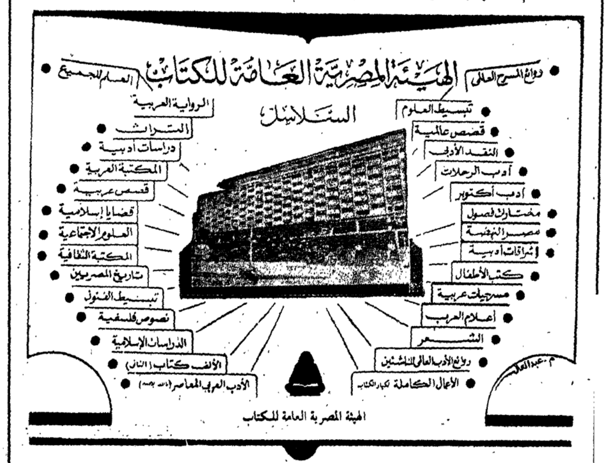
وقد استلهم سليمان جميل موسيقانا الشعبية فى أعماله الموسيقية عن إدراك ووعى كامل بأهميتها ، وساهم فى التعريف بها فى المحافل الدولية ــ العلمية والثقافية ، عندما كان يعمل مستشارا ثقافيا لمصر فى النمسا ، وتقديرا لجهوده منحته الدولة ، عن جدارة واستحقاق ، وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى .

وأسرة تحرير المجلة ، إذ تشعر ببالغ الأسى والحزن لرحيل هذا الفنان الكبير ، وبفداحة الخسارة التى يمثلها فقده ، فإنما تسأل الله أن يتغمده برحمته ، وأن يجزيه خيرا بما قدم لبلاده من جهد لم يكن يرجو به إلا وجهه .. رحم الله سليمان جميل وأسكنه فسيح جناته .

# الهيئة المصرية العامة للكتاب

كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة UN تلكس جيبو ٩٣٩٣٢ ـ القاهرة ـ
ت : ٧٧٥٠٠٠٠

●● تقدم هيئة الكتاب خدماتها في مجال الثقافة بأشكال عديدة فالى جانب مكتباتها العامة العامرة بالكتب والمفتوحة مجانا أمام الجماهير للاطلاع والبحث فهى تقدم الكتاب بارخص الأسعار مع العديد من السلاسل والمجلات




● وتصدر الهيئة المصرية العامة للكتاب شهريا مجلتى القاهرة وابداع ٠

● وتصدر كل ثلاثة اشهر المجلات الآتية :

فصول ـ المسرح ـ عالم الكتاب ـ علم النفس ـ الفنون الشعبية ـ العلم والحياة ٠

رئيس مجلس الادارة
ا ٠ د ٠ سمير سرحان

# هذا العدد

تعاود مجلة الفنون الشعبية ، اعتبارا من هذا العدد ، إتصالها ـ عن طريق الترجمة ـ بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الاوربية ـ النظرية والتطبيقية ـ ذات الرصانة العلمية المتميزة . وهى بهذه المعاودة لا تهدف فقط إلى إتاحة هذه الدراسات للباحثين الذين لا يجيدون الإتصال بها فى لغاتها الاصلية ، أو الذين لا يتيسر لهم أمر الحصول عليها ، بل وتهدف كذلك إلى إثراء الدرس الفولكلورى بوجه عام ، تاسيسا على ان التطور العلمى ، فى أى مجال من المجالات ، ما هو إلا نتيجة للجهود المتصلة للعديد من العلماء فى حقب زمنية مختلفة .

تستهل المجلة عددها هذا بدراسة لعالم الفولكلور الامريكى « آلان دندس » عنوانها : « الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى » . وفيها يعنى دندس بتوضيح ضرورة أن يحاول الفولكلوريون ، وبصورة نشطة ، استنباط معنى الفولكلور من الناس ، وكيفية هذا الاستنباط . فلقد كان الاهتمام بالنصوص الفولكلورية ، مع حد أدنى من المعلومات المتعلقة بمكان جمعها وتاريخ تسجيلها ، كافيا للإجابة على أنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التى كان يطرحها علماء فولكلور القرن التاسع عشر بغرض إعادة بناء الماضى تاريخيا ؛ إذ كان ينظر إلى الفولكلور فى ذلك الحين على أنه شظايا الماضى التى تعكسه وتبقيه حيا ، لكن مع زيادة العمل فى حقل الاثنوجرافيا أصبح واضحا أن الفولكلور يعكس الحاضر أيضا بقدر ما يعكس الماضى ، ومن ثم جاء الاهتمام بضرورة جمع السياق الذى تروى فيه النصوص الفولكلورية .

ولقد بلغت الدعوة إلى الاهتمام بجمع السياق الفولكلورى حداً بدا عنده الفولكلور باعتباره شظايا أيضا ، لكن ليس شظايا الماضى ، بل شظايا الحاضر . وحجب هذا جزئيا الاهتمام بجمع الدلالة أو الدلالات الفولكلورية ، بعد أن تبين أنه لا يمكن دائما تخمين معنى أو معانى الفولكلور من السياق .

هكذا يمهد « دندس » سبيل الدخول إلى موضوعه ، ويقترح بهذا الصدد استخدام مصطلح « النقد الأدبى الشفاهى » كاصطلاح مساعد لتحصيل هذا المعنى . فكما أن هناك فى النقد الأدبى تأويلات مختلفة للعمل الأدبى المكتوب ، هناك أيضا لكل مادة فولكلورية نقد أدبى شفاهى متنوع ، وأحد مصادر هذا النقد هو الفولكلور نفسه ؛ إذ يوجد عدد محدود من التعبيرات الفولكلورية على الفولكلور يمكننا أن نستخرج النقد الأدبى الشفاهى من نصوصها ، وهذه التعبيرات الفولكلورية هى ما يسميها « دندس » بـ « الميتافولكلور » ، أى الفولكلور الشارح .

بالإضافة إلى هذا المصدر يحدد « دندس » مصدراً آخر للنقد الأدبى الشفاهى ــ أكثر صراحة ووضوحا من المصدر السابق ــ وهو التعليقات التفسيرية أو الجانبية المنتجة بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات أو غنائهم لأغان ؛ لكنه يرى أن هذين المصدرين ليسا كافيين تماما لإنجاز نقد أدبى شفاهى مكتمل ومفيد ، ولذا يتعين على جامع الفولكلور اللجوء إلى إجراءات ووسائل أخرى ، صارمة ومنظمة ( يذكرها دندس ) ، لاستنباط النقد الشفاهى من الرواة ومن الجمهور . كما يرى ضرورة الاستمرار وتكرار المحاولات فى هذا الصدد ، لأن تفسيرات النصوص ، على الأرجح ، هى التى تتبدل من جيل إلى جيل بأكثر مما تتبدل النصوص نفسها ، فالهدف المستقبلى من جمع الفولكلور يجب أن يركز على جمع السياق الذى تؤدى فيه المادة الفولكلورية ، بنفس درجة تركيزه على جمع المادة نفسها ، بالإضافة إلى النقد الشفاهى المصاحب لأداء المادة وسياقها .

تلى ذلك دراسة الدكتور / **هانى إبراهيم جابر** عن « **المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها فى نشوء الرمز التشكيلى الشعبى** » . وفيها ينطلق الدكتور هانى جابر من مقولة محققة مفادها أن الرمز بطبيعته يقبل التراكم والتكيف الثقافى فى عملية تفاعله مع التطور الحضارى على مر العصور ، وبذلك ينمو الرمز محتشداً بالتراكمات الدالة ، التى تستقر فى وجدان أعضاء الجماعة لفترات طويلة ، ويتم التعبير عنها بوعى ، أو بغير وعى ، فى الأعمال الفنية الشعبية .

وباتجاه هذه المقولة ذاتها يقوم الدكتور / هانى جابر بتحليل بعض أعمال الفنانين التشكيليين، مقارنا بين الرمزية فيها والرموز الشعبية ، ليوقفنا بذلك على النمو المصاحب للرمز خلال رحلته التاريخية .

يلى ذلك دراسة عالم الفولكلور الأمريكى « **ويلاند د. هاند** » ، وعنوانها : « **المعتقدات والخرافات الشعبية .. ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله** » . ويركز « هاند » فى هذه الدراسة ــ بشكل تقييمى إلى حد كبير ــ على الدراسات والمجموعات التى أعدت فى أوروبا وأمريكا ، وبخاصة الولايات المتحدة ، فى هذا الميدان .

ولا يرمى « هاند » فى المقام الأول ــ كما يقول ــ إلى أن تكون دراسته مسحا للدراسات التى أجريت على المعتقدات والخرافات الشعبية ، بل إن الهدف منها هو تحديد مجالات الدراسة التى تنتظر الباحث أن يطرقها ، سواء فى أوروبا أو الولايات المتحدة .

ولا يكتفى « هاند » بتحديد هذه المجالات فحسب ، بل ويخص المجالات المندرسة منها بذكر المصادر والوثائق التى تفيد فى دراستها ، كما يحدد أنواع النقص المعيب التى تنطوى عليها هذه المصادر ، مثل خلوها ــ بوجه عام ــ من أية معلومات عن درجة الاعتقاد فى خرافة ما ، وخلوها من أية إشارات واضحة تجعلنا نحدس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتنقون هذه المعتقدات . وواضح أن هذا النقص الذى تنطوى عليه المصادر هو من الهموم الرئيسية التى يعنى بتحديدها الباحثون فى هذا الميدان فى الوقت الحالى .

تلى ذلك دراسة **محمد عمران** عن « **الإنشاد الدينى عند المنشد الشعبى ــ مصادر الرواية وفنون الأداء** » . وهى دراسة تتحرى التعريف بالمنشد الدينى الشعبى من خلال مادته الفنية ــ الموسيقية والشعرية ، والخصائص المميزة لهذه المادة ، بعد أن أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع هذا المنشد ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

ويتقدم الأستاذ / محمد عمران فى دراسته بسبيل هذا الهدف على ثلاثة مستويات : طريقة الأداء ، الأدوات والآلات الموسيقية ، المؤدى ، كاشفا من خلال هذه المستويات الثلاثة ، وما يتصل بها من تقنيات ومحفوظ شعرى وموسيقى ونشأة وغير ذلك ، عن حجم وعوامل التغير والثبات فى مجال الإنشاد الدينى بوجه عام ، وبتلك الدرجة التى تسمح لنا بالتعرف ــ عن قرب ــ على المنشد الدينى الشعبى « الصييت » خلال المراحل التى مر بها الإنشاد بين المنشد التقليدى القديم ، والمنشد الجديد / المعاصر .

وعن « التحاور الفنى مع التراث » تجيء دراسة الأستاذة الدكتورة / نبيلة إبراهيم موضحة لأبعاد هذا التحاور فى إحدى القصص القصيرة للكاتب سعيد الكفراوى ، والتى تضمنتها مجموعته القصصية « ستر العورة » ، وعنوانها « الجمل ياعبد المولى الجمل » .

والدكتورة نبيلة بهذا الصدد تمارس تحليلها للقصة على عدة مستويات : علاقة الحلم بالواقع ــ تداخل الأصوات فى القص ــ لغة القص . مؤكدة فى نهاية تحليلها على أن الكاتب سعيد الكفراوى قد نجح فى قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش فى قلب الموروث الشعبى بأبعاده الأسطورية والدينية ، وأخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناص ، وهو تحريك النص الشعبى إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن كانت هذه الدلالة تحمل ضمنيا خلق موقف جدلى مع المعتقد الشعبى ينتهى إلى معارضته .

كما يقدم لنا الدكتور / طلعت عبد العزيز ابو العزم دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى من خلال إحتفالية الختان فى هذا القطر الشقيق . وقد جمع الباحث مادة بحثه خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء ، فى الفترة من ١٩٨٨ ــ ١٩٩٢ م ، حيث اتيحت له فرصة الاحتكاك بالوجدان الشعبى اليمنى لأربع سنوات متصلة ، فجاءت دراسته معبرة بصدق عن هذا الوجدان ، إذ هى لا تعنى فقط بالأدب الشعبى المرتبط بظاهرة الختان . موضوع دراسته ، بل تعنى ايضاً برصد عناصرها ووصفها وتحليلها ، ومن ثم إلقاء الضوء عليها بالقدر الذى يتيح إطلالة مثرية على العالم الروحى للإنسان اليمنى .

وعن « التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى » ، باعتبار أن التعبير بالحركة لغة تتشابه مع لغة الحديث فى أن لها بناءها وإسهاماتها فى أنساق الاتصال المختلفة ، تجيء دراسة الأستاذ الدكتور / فاروق احمد مصطفى ، مشيرة إلى دور الانثروبولوجيا فى هذا المجال ، وإلى أهمية التعبير بالحركة كما كشفت عنها دراسة بول سبنسر « المجتمع والتعبير الحركى » ، وإلى تفسير بعض حركات الجسم ، ووظيفة التعبير الحركى وعلاقته بالتراث ، والعوامل المؤثرة على التعبير بالحركة . كما تتعرض الدراسة بالوصف والتحليل لبعض أشكال التعبير بالحركة « الرقص الشعبى » فى مجتمع العريش .

وفى باب « نصوص شعبية »يقدم لنا عبد العزيز رفعت حكاية شعبية ، هى حكاية « الشاطر محمد » . وقد قام الباحث بتدوينها وضبطها وفقا للمنطوق الصوتى للهجة الراوى الذى سجلها منه . واستكمالاً للفائدة الحق بالحكاية ثبتا بمعانى الكلمات التى رأى انها قد تستغلق على القارىء غير المتصل بهذه اللهجة .

يلى ذلك دراسة حمدى ابو كيلة « صفحات من كتاب الشرق القديم : جلجامش وحلم الخلود » . وهى دراسة تحليلية للسلسلة الملحمية السومرية ــ الأكادية حول جلجامش ، يهدف من ورائها صاحبها إلى الكشف عن أن مقولة التماثل أو التناظر بين حضارتى وادى النيل ( مصر القديمة ) ووادى الرافدين ( العراق القديم ) تحتاج إلى إعادة نظر ؛ ذلك لأن اوجه التباين أو الاختلاف ــ كما يذهب صاحب الدراسة ــ بين الحضارتين ، رغم تزامنهما ، تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

ويرى حمدى ابو كيلة أن ذلك التباين يتجلى فى صور عديدة ، لكن ما يعنيه منها هو ذلك الاختلاف الجوهرى فى نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم البطولة ، والصفات التى يغلب ان يتحلى بها البطل قبل أن يتسنم مكانته المتميزة فى سياق القص ، إذا ما قورنت هذه النظرة بما يقابلها فى آداب وأساطير العراق القديم .

ولعل مما له دلالته فى هذا الاتجاه الدراسة التى يقدمها عبد الوهاب حنفى عن احتفالية عاشوراء فى منطقة « موط » بالواحات الداخلة ، وعنوانها : « بالقادس وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء » .

وهى دراسة تتحرى رصد الممارسة الشعبية لهذه الإحتفالية فى المنطقة المذكورة ، كاشفة عن اوجه التماثل والاختلاف فيما بينها وبين الممارسات الشعبية لذات الإحتفالية فى دلتا وصعيد مصر ، وبالشكل الذى يلقى الضوء على العوامل والأسباب وراء هذا التماثل او الاختلاف .

وعن « **المقرونة** » ، كآلة من آلات النفخ الموسيقية الشعبية ، يحدثنا **محمد فتحي السنوسي** عن موقع هذه الآلة من آلات النفخ ، وعن سبب تسميتها بهذا الاسم ، وعن الاماكن التى تنتشر فيها ، ومسمياتها الشعبية فى هذه الأماكن . كما يقدم لنا وصفا دقيقا لأجزائها ، وطبقات الصوت التى تعزف عليها ، ذاهبا إلى أن هذه الآلة هى آلة بدوية مصر عربية .

أما « جولة الفنون الشعبية » فى هذا العدد فتحظى بتحقيق فولكلورى مصور عن « **صناعة الاقفاص فى الريف المصرى** » ، قام بإعداده الدكتور / **على محمد المكاوى** ، وكذا بعرض مفصل لوقائع ندوة « **الفرقة القومية للموسيقى الشعبية** » ، قدمته لنا نادية السنوسى . وهى الندوة التى كان أحد فرسانها الفنان الراحل / سليمان جميل ـ رحمه الله ـ والتى أشرف على تنفيذها قطاع الفنون الشعبية ضمن سلسلة ندواته المتصلة عن المأثور الشعبى .

وفى « **مكتبة الفنون الشعبية** » يقدم لنا حسن سرور عرضا لكتاب « **الشفاهية والكتابية** » للعالم الامريكى والترج . اونج ، والصادر عن سلسلة « عالم المعرفة » التى يرعاها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب بالكويت . والكتاب ترجمة الدكتور / حسن البنا عز الدين ، ومراجعة الدكتور / محمد عصفور .

**المحرر**

# الميتافولكلور والنقد الأدبى الشفاهى

تأليف : آلان دندس
ترجمة : على عفيفى

إن الافتراض النظرى القائل بأن دور الفولكلور ينحصر فى أنه يعكس الماضى ويبقيه حياً ، افتراض مُعوِّق عند دراسة الفولكلور فى سياقه . فلو كان الفولكلور حقا هو عكس للماضى البعيد ، فلن يكون هناك مايقلق عند محاولة جمع سياق الفولكلور الحالى . إن جامعى الفولكلور الذين يركزون على الماضى يميلون إلى رؤية رواته باعتبارهم ناقلين ، غير مهمين نسبياً ، لشظايا أثرية ثمينة ، تلك التى ربما تصبح نافعة بشكل أساسى من أجل إعادة بناء الماضى تاريخياً . ولإنجاز الدراسات التاريخية المقارنة يحتاج المرء فقط إلى الحد الأدنى من المعلومات المتعلقة بالمكان وبتاريخ التجميع . والواضح أن تاريخ التجميع ومكان التسجيل كانا كافيين بالنسبة لأنواع الأسئلة النظرية والمنهجية التى كان يسألها علماء فولكلور القرن التاسع عشر ، مثل : « ماذا كان الشكل الأصلى للمادة الفولكلورية ، وماذا كانت العلاقات الوراثية بين الأشكال المختلفة أو أقسام هذه المادة ؟ » .

فى القرن العشرين ، ومع زيادة العمل فى حقل الإثنوجرافيا ، أصبح واضحاً على نحو لافت أن الفولكلور قد عكس الحاضر بقدر ما عكس الماضى ، وأن وجود سياق يتم استخدام الفولكلور فيه ، إنما هو أمر مؤكد وبرغم ذلك ، فإن العرف السائد لجمع كل ماهو موجود ظل مستمراً ؛ فهناك قوائم طويلة من الأمثال تنشر فى دوريات الفولكلور ولا يرفق بها شرح عن أى استخدام أو معنى . إن علماء الأنثروبولوجى يلحقون باثنوجرافياتهم أجزاء رمزية مكونة من حكايات شعبية وأساطير ، ولكن مع تعليقات قليلة أو بلا تعليقات على الأطلاق عن علاقاتها مع جوانب أخرى من الثقافة . إن فلسفة «تجميع الأشياء» هى نفسها إحياء للأيام الغابرة للدراسات الفولكلورية ، والنصوص الفولكلورية بدون سياقاتها تعد نظائر لعدد كبير من الآلات الموسيقية الغريبة التى تزين حوائط متاحف الأنثروبولوجى أو المتاحف الشعبية أو تزين حوائط البيوت . إن الآلة الموسيقية أصيلة مثل النص الفولكلورى ، ولكن مجال الآلة ، وضبطها ووظيفتها وتعقيدات الأداء نادراً ماتكون معروفة .

لقد كان مالينوفسكى «Malinowski» حاداً فى دعوته للاهتمام بالسياق ، وقد أشار مراراً فى مقاله المهم سنة ١٩٢٦ «الأسطورة فى علم النفس البدائى» إلى خطأ الاكتفاء بتجميع النصوص ، وأسماها القطع المشوهة من الحقيقة ، وهنا تظهر فكرة الفولكلور باعتباره شظايا ، ولكنها ليست شظايا الماضى ، بل شظايا الحاضر . فى إحدى الصياغات لاحظ مالينوفسكى : «إن النص بالطبع مهم إلى أبعد حد ، ولكنه بدون السياق يبقى جثة هامدة » ( مالينوفسكى

١٩٥٤ : ٤ ، ١ ) . وقد استمر باسكوم (١٩٥٤) فى الدعوة إلى الاهتمام بالسياق مؤخراً .

كان اهتمام جولدستين الجدير بالإطراء (١٩٦٤) بشيراً جيداً بمستقبل البحث فى حقل الفولكلور ، وذلك فى دليله القيم : **دليل العاملين ميدانيا فى مجال الفولكلور** . لقد وضع ، على وجه الخصوص ، فى قائمته «العمليات الفولكلورية» بوصفها جزءا من أجزاء المادة الفولكلورية الأساسية التى يجب الحصول عليها من الميدان (ص : ٢٣) . وفى تطور آخر معاصر فى دراسة السياق الفولكلورى ، ذُكر أن طرق ووسائل استخدام الفولكلور لها قوالبها التى ينبغى الاهتمام بها ، مثلها مثل المواد الفولكلورية نفسها . إن تعريف قواعد استخدام مادة فولكلورية أو «إثنوجرافية قول الفولكلور» ، كما أطلق عليها ، يُوحى بأنه يمكن إضافة «قوانين» الشكل (أولريك) (Olrik) و «قوانين» التغيُّر (آرنى) (Aarne) إلى قوانين الاستخدام[١] ، ذلك أن اكتشاف مثل هذه القوانين أو القواعد يفتح منطقة جديدة للبحث الفولكلورى .

إن الاهتمام الحالى بتجميع السياق ، من ناحية ثانية ، قد حجب جزئياً ضرورة الاهتمام أيضا بتجميع دلالة / دلالات الفولكلور ، ومن هنا فإن علينا ان ننتبه إلى الفرق بين الاستخدام والدلالة . إن تجميع السياق ، وبصورة افضل ، تجميع عدد من السياقات المختلفة للمادة الفولكلورية نفسها يساعد بالتأكيد على اكتشاف معنى أو معانى مادة فولكلورية . ولكن لايمكن افتراض أن جمع سياق بعينه يعنى اننا قد حصلنا على المعنى بصورة آلية . افترض أن عالم فولكلور قد جمع المثل اليوروبى* التالى :

« المَثَل كالحصان : عندما تكون الحقيقة مفقودة ، نستخدم مَثَلًا لنجدها »[٢] .

دعنا نفترض أنه قد جمع أيضا السياق العادى لهذا المثل الذى يُوظف وظيفة استهلالية قبل قول مثل آخر صُمم ليحسم نقاشاً معيناً . إن المثل الاستهلالى يوحى للجمهور أن المُحِكِّم يخطط لاستخدام مَثَل ، ويذكرهم بقوة الأمثال العظيمة وهيبتها فى مثل هذه المواقف .

ولكن من خلال هذا النص وهذا السياق ، هل يعرف جامع الفولكلور مسبقاً ماذا يعنى المثل ؟ وما المقصود بالضبط من تشبيه المثل بالحصان ؟ على الرغم من أن معنى / معانى مثل ما تكون مضمنة بصورة غير قابلة للشك فى قرار فردى ، سواء أكان الشاهد فى هذا المثل المحدد ملائما فى السياق المقدم أم لا ، فربما يفقد جامع الفولكلور المعنى / المعانى برغم وجود نص وسياق لديه مسجلين بصورة مؤكدة . لايمكن دائما تخمين المعنى من السياق . لهذه الأسباب كان على علماء الفولكلور أن يحاولوا وبصورة نشطة استنباط معنى الفولكلور من الناس .

لقد اقترحت مصطلح «النقد الأدبى الشفاهى» كاصطلاح مساعد لتحصيل المعنى لفهم ، (Dundes 1964 b; Arew and dundes 1964) . إن المصطلح مشتق بصورة واضحة من «النقد الأدبى» الذى يشير إلى حشد من مناهج التحليل والتأويل للأدب المكتوب . وسوف يكتشف حتى المبتدىء فى النقد الأدبى أن هناك تأويلات مختلفة ومتنافسة للعمل الأدبى ذاته . هناك ظاهرة مماثلة تحدث فى حالة الفولكلور يمكن ان نسميها ، على سبيل المناقشة «الأدب الشفاهى» (مع أن هذه التسمية تميل بصورة غير مريحة إلى استبعاد الفولكلور الإشارى) .

هناك لكل مادة من الأدب الشفاهى يوجد نقد أدبى شفاهى متنوع ، وهذه نقطة مهمة إلى حد ما بالنسبة لعلماء الفولكلور برغم حقيقة أنهم تعودوا على التفكير فى روايات مختلفة لنص فولكلورى واحد ، وغالباً مايُعتقد ، وبصورة خاطئة ، أن هناك معنى واحداً صحيحاً أو تفسيراً واحداً صحيحاً . ليس هناك تفسير صحيح واحد لمادة فولكلورية ، كما لا توجد رواية واحدة للعبة أو أغنية . هناك معان متعددة وتفسيرات ينبغى أن تجمع كلها . وربما يسأل واحد عشرة رواة مختلفين عما يعتقده كل منهم عن معنى نكتة قدمت لهم ، وربما يحصل على عشر إجابات مختلفة . إنه من الصعب أن نحدد مدى التأويل نظراً لقلة النقد الأدبى الشفاهى المجموع نسبياً .

إن التفسير المقدم من وجهة نظر جامع الفولكلور يتعذر اجتنابه ، وليس هناك خطأ فى التحليل التأويلى الذى يختلف عن التأويل القومى ، ولكن لا يستطيع احدهما الاستغناء عن الآخر . لسوء الحظ ، فى أمثلة قليلة ــ يقترح الجامع المحلل أن تأويله هو التأويل القومى الحقيقى . يحاول ميلفيل جاكوبس Melville Jacobs ، على سبيل المثال ، أن «يُرى الأدب كما ظهر للشينوكس ــ «Chinooks» : (Jacobs 1959

( 3 a ولكن المرء يتساءل عما إذا كان الشينوكس سيتفقون مع تفسيرات جاكوبس . لقد أعاد جاكوبس بناء النقد الشفاهى ، ولكن من الممكن ألا يكون هذا النقد الشفاهى الذى أعاد بناءه هو نفسه النقد الذى جمعه . إن طبيعة نقده قد اعتمدت على مناقشته لحس الدعابة عند كلاكاماس شينوك Clackmas Chinook عندما يتحدث عن منهجه : «لقد عددت ١٣٠ مثالا فى مجموعة كلاكاماس حيث كنت قد حددت أن الجمهور قد استجاب لسرد فولكلورى بابتسامات أو بضحك «أو» ... أخذت كل موقف من الـ ١٣٠ موقفا فكاهيا وحاولت أن أحدد كل عامل نوعى فكاهى أو كل مثير للفكاهة اعتقدت أنه موجود فى الموقف» . وهاتان الحالتان جعلتا التحليل متحيزاً بوضوح (jacobs 1959 a: 178-79) . لم يكن جاكوبس حاضراً ، أثناء حكاية كلاكاماس شينوك ، جلسة الحكى . لقد جمع الحكايات من راوٍ متأثر بالثقافة الغربية ومنفصل نسبياً عن وطنه — وجاكوبس بإمكانه أن يقدم ما هو أكثر قليلاً من التخمينات التعليمية . سيكون من الصعب ، حتى فى ثقافتنا الخاصة ، أن نخمن ما إذا كانت حكاية «فكاهية» قد سببت الضحك أو لم تسببه ، وبصورة أكثر تحديداً ، سيكون أصعب أن نعرف على وجه الدقة فى أى موضع من النكتة قد أستثير الضحك . ليس على المرء أن يسجل الضحك فقط (الأنماط المختلفة من الضحك : القهقهة ، الضحك الذى يهز البدن) ، ولكن عليه أن يحاول اكتشاف : ماذا كان فكاهيا ، ولماذا ضحك الجمهور أو لم يضحك .

ليس من السهل تجميع النقد الأدبى الشفاهى ، فمن المحتمل أن يكون كثير منه قد تشكل بصورة غير واعية . علاوة على ذلك ، فإن المعانى والتأويلات التقليدية للفولكلور قد انتقلت من شخص إلى شخص ومن جيل إلى جيل تماما كالفولكلور نفسه . ولكن بعض انماط النقد الأدبى الشفاهى تكون أيسر فى جمعها أكثر من الأخرى ، وربما كان من الأفضل أن نذكرها أولاً .

إن أحد مصادر النقد الأدبى الشفاهى هو الفولكلور نفسه ، أكثر مما هو من الناس بشكل مباشر . يوجد عدد محدود من التعليقات الفولكلورية على الفولكلور ، وكما يوجد مصطلح «اللغة الشارحة» الذى يشير إلى التعبيرات اللغوية عن اللغة ، يمكن بالتالى أن نقدم مصطلح «الفولكلور الشارح metafolklore» ليشير إلى التعبيرات الفولكلورية عن الفولكلور . إن أمثلة الفولكلور الشارح أو «فولكلور عن الفولكلور» ستكون أمثالاً عن الأمثال ، أو نكتا عن النكت ، أو أغانى فولكلورية عن الأغانى الفولكلورية وهلم جرا . إن الفولكلور الشارح ليس ضروريا أن يكون من داخل النوع الفولكلورى نفسه — فهناك أمثال عن الأساطير ، على سبيل المثال . إن مثل اليوروبا المستشهد به سابقاً سيكون مثالاً على الفولكلور الشارح . إنه تعليق فولكلورى على نوع فولكلورى ، أى على المثل . «المثَلُ كالحصان ، عندما تكون الحقيقة مفقودة ، فنحن نستخدم مثلا لنجدها» يشير هذا بوضوح إلى موقف تجاه الوظيفة المفتاح للأمثال فى ثقافة اليوروبا ؛ الوظيفية التى تحدد الحقيقة فى حالة مشكلة أو نزاع . ولأن الفولكلور الشارح يظل بالطبع ، بعد هذا كله ، فولكلوراً ، فمن المهم أن نستخرج النقد الأدبى الشفاهى من نصوص الفولكلور الشارح نفسها . إن معنى مثل اليوروبا طبقاً لأحد الرواة أنه بامتطاء حصان ، باعتباره أرفع مقاماً من الماعز والأغنام والكلاب والحيوانات الأخرى الموجودة بين اليوروبا ، يستطيع المرء أن يرى أبعد مما يستطيع شخص آخر يقف على الأرض . فالمشكلة المحلية الحالية يمكن أن ترى فى ضوء جديد وأفضل — باستخدام هذا المثل — إلى درجة أنه يمد أيضا بمنهج سريع وفعال للارتقاء إلى حالة المشكلة الحالية ، ولوضعها فى رؤية ملائمة أكثر لإنتاج حل لائق ودقيق .

والنكتة التالية هى مثال على النكت الفولكلورية الشارحة :

«كانت ليلة مظلمة عاصفة ، وهذا الفتى ذاهب إلى بيت المزرعة الريفية الوحيد القديم . هو بائع متجول ، ويقول للفلاح ، «أنا بائع ، وعربتى معطلة ، وأحتاج إلى مكان أقضى فيه ليلتى» . ويقول الفلاح «هذا حسن ، ولكن هناك شئ واحد ، فليس لدينا غرفة إضافية نوفرها لك ، ولذلك عليك أن تنام مع ابنى» ويقول البائع «يا إلهى ، يبدو أننى فى النكتة الخطأ» .

هنا تعليق شعبى على مجموعة نكت الباعة المتجولين ؛ إذ تتضمن النكتة إغراء بابنة الفلاح و / أو بزوجته فى معظم نكت المجموعة . كما يحتمل أنك تعرف ، يشرح الفلاح للبائع أنه يمكنه أن يمضى ليلته ، ولكن المكان المتاح الوحيد هو حجرة ابنته . هكذا تكون هذه النكتة نكتة عن مجموعة نكت ، وتوجه الانتباه إلى أحد أهم ملامح المحتوى النقدى لمجموعة النكت . ومرة أخرى ، يمكن للمرء أن يستخرج

النقد الأدبى الشفاهى من هذا القدر الضئيل من الفولكلور الشارح . بكلمات أخرى ، سيحاول الرجل الأمريكى الهرب عند ذكر الشذوذ الجنسى ، فقط ، لأن هذا النشاط «خطأ» : البائع فى النكتة الخطأ (إن الهرب من النكتة يشبه الهرب من «الحائط الرابع» فى اللغة المسرحية ) . يشاهد الممثلون البرواز المسرحى عادة بوصفه الحائط الرابع للغرفة . أحيانا سيكسر أحد الممثلين الاتفاق وسوف يتحدث مباشرة مع الجمهور . فى بعض المسرحيات ، تستدعى نكتة مثل البائع الجوال ، خصوصا لكسر الإطار المتفق عليه .

قد يعلق الفولكلور الشارح أحيانا على الملامح الشكلية أكثر مما يعلق على محتوى الفولكلور . تصور على سبيل المثال ، هذه النكتة الفولكلورية الشارحة المرتكزة على مجموعة نكات «تك تك» :

تك
مَنْ الطارق ؟
فرصة

يوجه الانتباه هنا إلى الصيغة المفتوحة المشتركة المزدوجة للنكتة فى هذه المجموعة : تك ــ تك . إن استخدام «تك» مرة واحدة استخدام غير صحيح ، ولكنه مبرر بالاشارة إلى المثل : «الفرصة لاتطرق الباب إلا مرة واحدة» . مثل هذه المحاكاة الساخرة للأشكال الفولكلورية ومثل هذا اللعب بالألفاظ يمكن أن يكون مصادر نافعة فى المواقف الشخصية لشعب تجاه فولكلوره . هناك مصدر آخر للنقد الأدبى الصريح بالاضافة إلى النصوص الفولكلورية الشارحة يتكون من التعليق التفسيرى او التعليق الجانبى المنتج بواسطة الرواة أثناء قصهم لحكايات او غنائهم لأغان . هذه التعليقات الجانبية يحذفها أحيانا وبصورة غير حكيمة المحرر الدقيق بصورة زائدة عن الحد ، ولكنها يجب ألا تحذف . هناك مثالان من راوٍ من البوتاواتومى Potawatomi ، ربما يصوران طبيعة هذه التعليقات الجانبية . فى بداية إحدى الحكايات قال الراوى الذى حكى لى «حسن كان هناك ذات مرة .. ، كان هناك صبى صغير ، دائما كان هناك صبى صغير ، أنت تعرف ، و ..»(٣) . إن عبارة «دائما كان هناك صبى صغير» هى تعزيز شعبى لإحدى السمات المهمة لحكايات فولكلورية بعينها ، أى أن الشخصية الرئيسية هى صبى صغير . ربما كان مثل هذا التعليق ذا قيمة خاصة لو لم يعرف جامع الفولكلور سلفاً أى نوع من أنواع الحكايات كان فى جعبة مَنْ روى له . يشير التعليق إلى وجود حكايات كثيرة فيها صبية صغار ، وهذا التعليق يخدم فى تأصيل الحكاية الخاصة التى يحكيها ، إنه يبدو كما لو كان يقول إن الحكايات التقليدية يجب أن يكون فيها صبى صغير باعتباره بطل الحكاية . وفى هذه الحكاية كذلك سأحكى الآن عن وجود هذه الشخصية المقولبة المطلوبة .

هناك تعليق نقدى جانبى وذاتى آخر جاء فى رواية **مجموعة مقاتلى السلحفاة الكبيرة** علّق به الراوى الذى حكى لى . فى الالتماس المزيف (Motifk 581.1, drowning punishment for turtle) ، يتدبر الريفيون طرقا لقتل السلحفاة المقبوض عليها ، ويناقشون أولاً قذفها فى غلاية بها ماء يغلى ، ولكن السلحفاة تهدد برش الماء وحرق أطفالهم . يقترح الريفيون بعد ذلك ربطها إلى شجرة وقذفها بالخردق ــ عند هذه النقطة يعلق الراوى :

«لست أدرى إذا ما كان لديهم خردق فى هذه الأيام أم لا» ، هذا قبل أن يختتم الراوى روايته بما انتهى إليه الريفيون من القذف النهائى للسحلفاة فى نهر مثلما حدث مع أرنب القار الصغير* . يشكك هذا التعليق فى دقة الحكاية . وبالرجوع إلى زمن الحكاية الهندوأمريكية ــ عندما كانت الحيوانات مثل الناس ــ فإن بروز مثل هذا العنصر البيئى الواضح ــ كالخردق ــ ينافى حساسية الراوى الذى روى لى ، وبرغم ذلك فإن الراوى لم ينكر او يبدل الحكاية التقليدية كما عرفها ، فقط اقحم استنكاراً جزئياً ، معبراً بهذه الطريقة عن شكوكه الاعتراضية .

إن المشكلة مع الفولكلور الشارح وتعليقات الرواة الجانبية أنهما فقط وفى أحسن الأحوال يقدمان صورة غير مكتملة عن تقييم شعب لفولكلوره . وبالنسبة لبعض أنواع الفولكلور لم يتم تسجيل فولكلور شارح ، فى حين أنه بالنسبة لبعض الأنواع الأخرى نشرت تعليقات جانبية قليلة . إن مانحن بحاجة إليه هو الصرامة والاستنباط المنظم للنقد الأدبى الشفاهى . من الممكن أن تكون هناك حكاية أو اغنية قد عولجت من قِبل جامع الفولكلور كما يعالج المحلل النفسى المعاصر حلما . وكما يطلب المحلل النفسى من مريضه الحالم أن « يستسلم للتداعى الحر» وأن يعلق على عناصر الحلم المختلفة ، بالمثل على جامع الفولكلور أن يطلب من الراوى الذى يروى له أن «يستسلم للتداعى الحر» بالطريقة نفسها

محاولاً أن يشرح أو يعلق على كل عنصر فى الحكاية . من الشائع أن عالم الفولكلور المتعطش للنص سيقول فى الحال وبعد سرد حكاية أو أغنية «هذا حسن ، هل تعرف أكثر من هذا ...» وهو لن يطلب من الراوى بصورة متأنية أن يتجنب التفسير الشعبى للحكاية المحكية فى هذه اللحظة . ربما يعتبر جامع الفولكلور أن المادةالفولكلورية المجموعة هى اختبار لكشف الشخصية ، وربما كان علينا أن نقول «نصا لاختبار الشخصية» ، وفى هذه الحالة عليه أن يطلب من الراوى أن يبتكر قصة عن القصة .

ربما كان مرغوباً أكثر أن تستنبط النقد الأدبى الشفاهى الخاص بكل من الراوى والجمهور . إن الدلالة بالنسبة لراوى الحكاية ليست بالضرورة هى الدلالة نفسها بالنسبة للجمهور أو بالنسبة للدلالات المختلفة لأفراد الجمهور المختلفين . ومن المثير للانتباه أن علماء الفولكلور يتحدثون عن دلالة الحكاية الشعبية ، وأن وجود دلالات متعددة يشير إلى وجود عوائق فى الاتصال . ربما يعتقد شخص أنه إذا كان أ و ب أعضاء فى ثقافة واحدة ، وأن كلا منهما يعرف نصا فولكلوريا فإنه يعمل بوصفه وسيلة قوية للربط بين أ و ب . فإذا فسر أ و ب النص بصور مختلفة ، فإن توجه أ بالنص إلى ب يمكن أن ينتج عدم فهم أكثر مما ينتج فهما . وفيما يلى ما قد يؤدى إلى توضيح الدلالات المتعددة .

هناك مجاز شعبى (عبارة مأثورة) يقول: عندى فأس يحتاج أن يشحذ . بالنسبة لى يعنى هذا أننى متحامل عليك بعض الشىء . وإذا قلت : «انتبه إلى كذا وكذا فلديه فأس يريد شحذه» فكأننى أنبهك ضد ما قاله شخص عن نفسه لأن كلماته وأفعاله ستكون متأثرة بشىء ما ، أعتقد أنه هدف شخصى .

لقد أخبرنى آرثر ميلر باعتقاده أن هذه الاستعارة تنطوى على طلب معروف لأن شحذ الفأس يحتاج إلى رجلين ، أحدهما ليدير حجر الشحذ ، والآخر للامساك بالفأس . بناء على ذلك ، إذا أتى شخص إلى آخر وقال إن لديه فأس يريد شحذه ، فهو بذلك يسأل الشخص الآخر أن يكف عما كان يفعله وأن يساعده فى شحذ الفأس . لقد أيد القاموس هذا التفسير بقوله : «أن يكون لديك هدف خاص تريد إنجازه أو أنك تريد أن تصبح مشهوراً»[٤] .

ثمة معنى تقليدى آخر لهذه الاستعارة ، وهو معنى «الضغينة» ، وطبقاً للرواة «فإن عندى فأس يحتاج أن يشحذ» يشبه وجود «ضغينة bonetopick مع شخص ما . روى أحد الرواة إنه لو أهمل فى عمل من أعمال الأسرة المنزلية الموكولة إليه ، مثلا : التخلص من القمامة فى نهاية اليوم ، فإن أمه ستقول له فى صباح اليوم التالى «عندى فأس لأشحذه معك ، أنت لم تلق بالقمامة فى الليلة السابقة» . لقد شرح الراوى هذه العبارة «لدى فأس لاشحذه معك» بمعنى «أن ثمة احتكاكسيحدثوان شرراً سوف يتطاير كما يتطاير الشرر عند شحذ الفأس» . (لقد اكتشفت أن زوجتى تستخدم هذا المعنى أيضاً . فأحيانا ما يصطدم كلب الجيران بحاوية قمامتنا ويقلبها ، وقد ألمحت زوجتى إلى أنه من الملائم أن تتصل بجيراننا وتقول «عندى فأس لأشحذه معكم» ، ومعناه أنها كانت غاضبة من شىء ما ) . من هنا ، يتضح أن هناك تفسيرين مختلفين للاستعارة الشعبية نفسها .

فى بعض الأمثلة يمكن أن يكون المعنى ثابتا ومحدداً على نحو تام ، إلا أن المفهوم العام يمكن أن يخالف هذا المعنى . وعلى سبيل المثال ، فإن المثل «الطحالب لاتجتمع على الصخرة المتدحرجة» يعنى أن الشخص الذى ينتقل من مكان إلى آخر دون أن يستقر فى أى من هذه الأماكن لفترة طويلة ، لن ينتمى أبداً إلى مكان ، أو يبدو كأنه ينتمى إلى هذا المكان . إن اختلاف النقد الأدبى الشفاهى يتناول ما إذا كان هذا سلبياً أم إيجابياً . فى التقاليد الأقدم ، كان هذا المعنى سلبيا ، وربما كان هذا المثل الشعبى يذكر لتحذير شخص من التطواف بعيداً جداً ، ولحثه على أن يستقر فى مكان واحد . أما فى الاستخدام الحديث ، وعلى الأقل فى بعض الأماكن ، يُعتبر تكدس الطحالب سمة سالبة وأن «الحجر المتدحرج» قد يرى على أنه الحياة غير المثقلة بالقيود . وفى الواقع يمكن التقاط هذه الاختلافات من الأمثلة السياقية المطبوعة للأمثال الموجودة فى الروايات والصحف ، ولكن الأمر المهم ، أنه ينبغى على جامعى الفولكلور أن يحصلوا على تفسيرات شفاهية مباشرة للمثل الشعبى فى وقت الجمع ذاته .

إن استنباط النقد الأدبى الشفاهى ــ كما يمكن أن نلاحظ ــ ليس أمراً سهلاً دائما ؛ ذلك أن الشعب يعرف الفولكلور ويستخدمه دون أن يعبأ باستيضاح قيمه

الجمالية . وربما ادى هذا إلى التوصل إلى منهج للاستنباط غير المباشر بالنسبة لبعض أنماط النقد الأدبى الشفاهي ، كالرمزية على سبيل المثال ؛ والمشكلة فى الرمزية أن الشعب يمكن الا يعى بصورة كاملة واحداً أو أكثر من المعانى الرمزية لعنصر فولكلورى . ويمكن أن يفهم هذا من وجهة النظر القائلة بأن الغالب هو أن الأنشطة المحرمة ومثل هذه الأفكار تجد متنفسا للتعبير عنها فى شكل رمزى . فإذا أدرك الشعب بوعى الأهمية الرمزية للنكتة أو لعنصر فى الأغنية الشعبية ، فربما لايكون هذا العنصر قابلا للاستمرار فى العمل باعتباره متنفسا وقانونا اجتماعياً مأموناً ومقبولا . (قارن هذا مع ما يؤمن به الناس من أن تحليل عمل فنى يتعارض مع ـــ أو يقلل من ـــ استمتاع الشخص به) . ولحسن الحظ فإن كثيراً من النصوص الفولكلورية وردت بوضوح كاف بالنسبة لبعض أعضاء الثقافة محل الاهتمام ، ولكن المؤكد أن دراسة الرمزية ستحرز تقدما إذا تم الحصول على التفسيرات الفولكلورية الرمزية من الشعب بدلاً من علماء الفولكلور الفرويديين . لا أحد يحب قبول بيان رسمى صادر عن العرش البابوى فحواه أن الحذاء يرمز إلى عضو الأنثى الجنسى ، وحتى إذا رأينا «الدليل» الفولكلورى مقدما فى أغانى الأطفال بوصفها أحد الأنواع الفولكلورية ، سنظل فى حالة شك :

«كانت هناك إمرأة عجوز تسكن فى حذاء كان لديها أطفال كثيرون ولم تكن تدرى ماذا تفعل» .

لايعيش الناس فى الأحذية والعلاقة الوحيدة بين كون المرأة تسكن فى حذاء وكون أن لديها أطفالا كثيرين يتطلب شرحا . يقترح المقطع التالى الطبيعة الجنسية للرمزية عن طريق المعنى الضمنى : أنه إذا كانت المرأة تعرف وسائل منع الحمل فإنه يمكنها أن تعيش فى حذاء وألا يكون لديها أطفال :

«كانت هناك إمرأة أخرى عجوز تعيش فى حذاء ، لم يكن لديها أى أطفال ، وكانت تعرف ماذا تفعل» . (٥)

وربما يأخذ شخص فى اعتباره الرمز المتاح فى النصّ التالى :

«كوكو كوكو كوكو ينهمك فى نشاط عابث !
سيدتى فقدت حذائها
سيدى فقد قوس الكمان
ولايعرف ماذا يفعل» .

ربما لايوجد مايشير إلى المرأة التى فقدت عضوها الجنسى والرجل الذى فقد عضوه ، ولكن إذا لم يوجد مايشير إلى هذا ، فإن العلاقة المنطقية بين المرأة التى ليس لديها حذاء والرجل الذى ليس لديه قوس كمان (آلة موسيقية) تبقى غير منظورة حتى الآن . لكن المسألة هى انه ليس على المرء أن يخمن مثل هذا التفسير ، بل على الشخص أن يذهب إلى المصادر الأولية ويسأل الناس . دع المعلومات المجموعة تثبت أو تنفى الفرضيات التى خمنها أصحاب المقاعد الوثيرة . ما الذى يشير إليه الحذاء بالنسبة للراوى ؟ هل يستطيع الراوى أن يرسم صورة للسيدة العجوز وحذائها ؟ ربما كان من الممكن تقسيم وتقييم التغيرات الطفيفة فى إختبار إدراك الأفكار أو الموضوعات فى أغانى تهنين الأطفال (أو فى نوع فولكلورى آخر) . ومن الممكن أن يكون معظم الرواة غير واثقين من أنفسهم بصورة متساوية فيما يخص توضيح النقد الأدبى الشفاهى إلا أن البعض سيكون واثقاً ، حتى الحامل الكسول للموروث (باعتباره نقيض الحامل النشيط الذى يحكى الحكاية او يغنى الأغنية) يمكن أن يكون قادراً على (تقديم) تفسير . سيكون علماء الفولكلور متلهفين لجمع تفسيرات متنوعة لمعانى الأغانى الشعبية ، مثلما سيتلهفون لجمع نصوص فولكلوريةً متنوعة[٦] .

فى النقطة الأخيرة حول تجميع النقد الأدبى الشفاهى ، سوف أعنى بتفسير كلمة «فولكلور» نفسها وبخاصة من خلال الناس . إن معنى «فولكلور» فى العبارة «هو فقط فولكلور» يشبه أحد معانى كلمة اسطورة ، أى كذب ، خطأ وهلم جرا . أشك فى أن هذه الدلالة المزدراة هى التى تشجع بعض علماء الفولكلور على تجنب هذا المصطلح عن قصد ، مستخدمين بديلا عنه «الفن الشفاهى أو القولى» ، «الأدب الشفاهى أو الأدب الشعبى» وكثير غيرها . وأكثر من هذا ، أن هذا التفسير «الشعبى» لكلمة «فولكلور» يجعل من الصعب بالنسبة لدراسة الفولكلور وبالنسبة لأصحاب هذه المهنة اكتساب منزلة أكاديمية . إذا كان الفولكلور خطأ لكانت درجة الدكتوراه فى فلسفة الفولكلور هى عبث منقطع النظير ، ولكان رأى كل الدارسين يكرس للخطأ غير القابل للنقاش فى السياق الأكاديمى للبحث عن الحقيقة . أن نستخدم مصطلح فولكلور بدون إدراك للتفسير الشعبى للمصطلح ، هو درب من دروب عدم الحكمة .

تهتم النقطة الأخيرة بضرورة الإستمرار وتكرار المحاولات لاستنباط النقد الأدبى الشفاهى ؛ إذ من المألوف أن كل جيل يفسر فولكلوره مرة أخرى ، ولكن هل لدينا تسجيل لهذه التفسيرات وإعادة التفسيرات ؟. أحيانا مايبدل النص لكى يلائم احتياجات جديدة ، ولكن الأرجح هو أن تفسير النص هو ما يتبدل بصورة أكبر . إن تجميع النقد الأدبى الشفاهى من الناس لن يكتمل بأكثر مما يكتمل تجميع الفولكلور من الشعب فى المستقبل . وحتى لو بقيت النصوص والتفسيرات كما هى بالضبط لفترة طويلة ، فإن هذا سيظل له قيمة معرفية عالية ، وربما يمثل مرجعا هاما للثبات الكلى لهذا الفولكلور . وهنا أيضا تكمن إمكانية لاستخدام مقدار لاحصر له من النصوص بدون التفسير الذى يملأ رفوف المكتبات والأرشيفات . هذه النصوص يمكن أن تعود إلى حقل الدراسة ، وأن يعاد البحث فى شرحها وتفسيرها . إن هدفنا المستقبلى فى جمع الفولكلور يجب أن يكون : نصوص أقل وسياقات أكثر ، مع نقد أدبى شفاهى مفصل مصاحب .

## الهوامش

* يوروبى : نسبة إلى اليوربيين وهم شعب زنجى يقيم فى ساحل أفريقيا الغربى . [المترجم] .

١ ــ انظر : Dundes, Arewa ( ١٩٦٤ ) . قوانين شكل الفولكلور ، انظر : ورقة بحث Axel Olrik « القوانين الملحمية للسرد الشعبى » . قوانين التغير الفولكلورى ، انظر : Aarne ( ١٩١٣ )

٢ ــ والمثل بلغة اليوربا :

| Òwe | I'ẹṣin | Ọ̀rọ̀ : | bi | Ọ̀rọ̀ | ba | gonù |
|---|---|---|---|---|---|---|
| proverb | is horse | word | if | word | got | lost |
| المثل | حصان | كلمة | إذا | كلمة | اصبحت | مفقودة |
| Òwe | I'a | fo | nwá | a | | |
| proverb | is we | use | finding | it | | |
| المثل | نحن | نستخدم | لايجاده | | | |

فيما يخص المثل وتفسيره ، فأنا مدين لـ E. Ojó Arewa .

٣ ــ نشر هذا المثال الأول ، انظر Dundes ( 1965 : 139 ) . المثال الثانى لم ينشر بعد .

٤ ــــ Wedster's New World Dictionary of the American Language هذا هو المعنى الموجود فى : The Oxford Dictionary of Proverbs, : 17; Taylor and Whiting ( 1958 )

٥ ــ قصيدة الأطفال عن المرأة العجوز التى عاشت فى فردة الحذاء هى رقم ٥٤٦ من : Oxford Dictionary of Nursery Rhymes التوثيقى ، إعداد Peter Opie, Iona اللذين اقترحا ( ص ٤٣٥ ) ان « الحذاء كان لوقت طويل رمزا لعضو المرأة التناسلى حتى تتزوج » . ولا يذكر معدا القاموس البيت الختامى الذى يرجع إلى تسعينيات القرن التاسع عشر فى تقاليد الأوزارك Ozark ، انظر : Dundes, Hickerson ( ١٩٦٢ ) . وبالنسبة لقصيدة « Cock a doodle-dou » ، رقم ١٠٨ بمختارات المعدين ، لا يجد المرء أدنى إشارة ولو غير مباشرة لأى تفسير رمزى . إنه من الضرورى دراسة قصائد الأطفال دراسة أعمق . ويتساءل المرء لماذا حاول الفئران العميان الثلاثة ( Opie ، ٣٤٨ ) مطاردة امرأة الفلاح . فلو كانت فكرة أوديبية لكان قطع ذيل الفار المتجرىء رمزا مناسبا للاخصاء .

٦ ــ جدير بالذكر أن عددا من علماء الفولكلور لاحظوا ، مؤخرا ، انه من الواجب وضع معنى الفولكلور عند الناس موضع البحث . لآراء مستفيضة ، انظر Legman ( ٦٤جب ، ٨٥ف ) Goldstien, ( ١٩٦٤ : ٢٣ ، ١٠٦ ، ١٤٠ ) . و Linda Degh ، فى بيانها للمهام المستقبلية لجامعى الفولكلور ( مكتوب بالمجرية ) ، تحث علماء الفولكلور على ترك الشروح لراوى الحكاية وجمهوره ، انظر Ethnographia ، ٧٤ ( ١٩٦٣ ) ، ١ ـــ ١٢ .

# المفاهيم الثقافية التاريخية ودورها في نشوء الرمز التشكيلى الشعبى

د . هانى إبراهيم جابر

إن الرمز يداب دائما فى تشكيله على الابتداء من بداية نشوئه تاريخيا . وإن الرمز بطبيعته يقبل التراكم الثقافى وينمو على مر العصور . إلى جانب أن الرمز فى طبيعته الجمالية يقبل التفاعل مع التطور الحضارى الثقافى . ولذلك فإن ابتداع رمز جديد لا يقضى على ما كان قبله ، ولا يصبح الرمز القديم مهجورا ، وإنما يحتفظ بقيمته باعتباره حالة تشكيلية عبرت عن فكرة محورية تدور حول الدوافع الانفعالية والخيالية والثقافية الاجتماعية . والرمز فى أسباب نشوئه يتجه نحو معالجة القيم الاجتماعية الموروثة . وهذا الاتجاه لا يشكل عائقا جوهريا فى الاستفادة بالقيم الأخرى النامية مع تجدد الثقافة الاجتماعية وآثارها التاريخية . والتشكيل الفنى للرمز فى حالته التركيبية يعلن عن أنه ليس فى طبيعته ما يمنعه من التكيف بصورة تراكمية ، لأن مفهوم التراكم فى الرمز التشكيلى الشعبى بالتحديد لا يعنى أنه يتم بدون نسق منظم أو متحد بين ما هو موروث وما هو متداخل ، ولكن المعنى فيه ما يتشكل وينمو فى بنائه الموضوعى بإضافات متتالية تكسبه المرونة لكى يتعايش مع التغير الثقافى وتنوع مفاهيمه عبر كل مرحلة تاريخية . وفى الوقت ذاته ، فإن هذا التراكم لا يتم بصورة نمطية أو مفتعلة ، وإنما يتكثف بوحدات من الماضى ووحدات من الحاضر ، ثم يختزل كل من هذه الوحدات فى بناء الرمز تشكيليا بعد ذلك ، ليعبر بوحداته الجديدة عن القيم الجديدة فى آن مشترك .

ويمكن القول إعتمادا على ذلك أن التراكم لا يعنى حدودا معينة من التفاعل بين مجمل الوحدات المشكلة للرمز فقط ، وإنما يعنى قدرة المجتمع على إختزال صيغة دلالية جديدة تكون محملة بالجذور الأولية للرمز ، كنبع فياض للالهام ، وبوحدات تشكيلية تسهم فى تنشئة معان وفق وظيفة دلالية جديدة . وهذه الوظيفة الدلالية ، تنبثق إلى حد بعيد من المنظور التاريخى لمعنى تشكيل رمز جديد ، ويتحدد هذا المنظور فى « الفكرة » الشعبية من أساسها ومن المنظور الفلسفى لها المعبر عن مضمون هذه الفكرة . ولذلك يمكن القول إن الرمز بمكوناته الفكرية وعناصره التشكيلية يعتبر تركيبا معقدا للغاية . ومن منطلق هذا المعنى ، كان على مبتدعى الرمز الشعبى أن يعطوا لمجتمعهم رموزا تعبر عن أفكارهم وخيالاتهم عنها ، وفى الوقت ذاته يستقبلون إنطباعا حولها . وينمو من خلال هذه الحركة السيارة نوع من العواطف الإنسانية تجاه الرمز وأهميته فى حياتهم . وينشأ بعده الدلالات الكاشفة لها والتى تستقر بحالتها مجمعة ومتراكمة فى وجدان أعضاء المجتمع لفترات طويلة كفكر جمعى يمثل بالتحديد مفهوما ثقافيا لعلة نفسية ولغاية فكرية ، ولقيمة إجتماعية من قيم المجتمع .

وللسبب نفسه ، يمكن القول إن موضوع التواصل التشكيلي فى إنتاج الرمز الشعبى إنما يعود إلى تنوع الإحساس لدى المتعاملين معه . وهذا التنوع يعود إلى الخواص الإنسانية من حيث الشعور وايضا من إتجاه الامنيات لدى كل فرد من افراد المجتمع ، وهذا الأمر ينعكس على أهمية الرمز ودوره عند الجماعة ككل ، وعلى حاجة كل فرد له . وخلاصة ذلك أن وجود الرمز إنما يعود إلى العمد الثلاثة الرئيسية التالية ؛ الوظيفة ، والبناء النفسى ، والفكرة الموضوعية . ومن هنا يمكن القول إن هذه العمد الثلاثة مجتمعة تكون أقدر من أى سبب آخر فى سببية تشكيل الرمز وتحديد خصائصه ، إلى جانب ذلك فهى أبرز من غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى فى المجتمع فى تجانس الفكرة الشعبية والعناصر البنائية لها ، واكثرها تحديداً للاحتشاد بالتراكمات الفنية المتواصلة من المفاهيم التاريخية الثقافية المختلفة بين الماضى والحاضر . وعلى ذلك يمكن التأكيد على أن الدراسة للرمز التشكيلى الشعبى لن تجد بديلاً من تتبع مسار العمد الثلاثة تاريخيا ، لأنه فى الحقيقة ليس هناك أبلغ من الرمز فى حالته الوظيفية فى المجتمع ، ولا أعمق من البناء التشكيلى فى التعبير عن تلك الوظيفة وخصوصيتها ، ولا أقوى من الفكرة الموضوعية ونوعيتها كدافع لنشوء الرمز وتشكيله . إن الرمز من لحظة نشوئه وتقبله اجتماعيا إلى مساره بعد ذلك مع التغيرات الثقافية التاريخية ، يعيش فى ضمير الأفراد حيا متجاوبا معهم ، وإن كان لا يتم ذلك فى كيان الإنتاج السابق للاضافات التى يضيفها الفنان الشعبى على الرمز بصفة مستمرة .

إن المعايش لصورة من الخطوط التعبيرية الموجودة على سطح آنية فخارية ضاربة فى عمق التاريخ الفنى ، لو تأمل بعدها أيقونة من الأيقونات القبطية أو البيزنطية بما تضمه من رموز مختلفة ، ثم إتجه ببصره ناحية عمل لأعمال الفنان انجيلكو من العصر القوطى وكشف عن مضمون العمل الفنى وعناصره ، ثم طاف مع أفكار الفنان مايكل أنجلو المعبرة عن سيرة الخلق والجنة والنار وما ترمز له وحداته التشكيلية والموجودة على سقف كنيسة سيستينا بالفاتيكان ، سيجد فى هذه الأعمال تواصل فكرة الرمز التشكيلى من المنشأ إلى عصورهم الثقافية المختلفة فى حالة من التنشئة النامية المستمرة . والسبب فى ذلك يعود إلى الدافع الرئيسى الذى تبدو آثاره على الرمز ، وهو تنوع المعرفة والمهارة والخبرة لدى كل أفراد المجتمع ومن أخصهم المبدعين منهم . وإنعكاس ذلك فى التعامل مع المفاهيم التاريخية والثقافية المتنوعة فيها ، وكذلك الأصول الحضارية من انماط وطرز مختلفة . ثم آثار ذلك كله على بناء وحدة الرمز العضوية لتحقق الحاجة منه . ولأن المبدعين فى هذه الحالة يجدون أنفسهم ميالين إلى الحذف لبعض العناصر السابقة التى تزيد عن حاجة المعنى المستحدث والمقصود من الناحية العاطفية فى عصرهم ، أو المخالف للاتجاه الجمالى العام تبعا لتغير الأذواق وقتها ، حتى يبدو الرمز فى حالته الراهنة محققا الوظيفة فى المعانى المضافة على الرمز السابق بأبعاده التشكيلية .

ومن ناحية اخرى ، أن تقسيم الرمز ذاته عند تحليله إلى محاور نوعية ، ووحدات تشكيلية تبين الفكر الموضوعى والتعبير النفسى عنه ، نرى أن هذا الاتجاه ضرورى لتوفير مادة علمية تغطى العمد الثلاثة السابقة ، وايضا للتمييز بين كل هذه المفردات فى مراحلها التاريخية . ولأن هذه المحاور مجتمعة سوف توضح لنا سلسلة من الحقبات ذات الصفات الثقافية والوحدات التشكيلية فى أصولها الحضارية ومفهومها التاريخى . إن تحليل الرمز التشكيلى الشعبى من خلال هذه الكيفية سوف يمدنا بصلات مختزلة لأشكال فنية وتشكيلات مركبة . ومع هذا كله فإننا سوف نكشف عن الأشكال الثقافية والنماذج المرتبطة بها من الناحية السلوكية والمفاهيم المتغيرة . وهى فى مجملها تمثل الفكرة الناهضة والدافعة فى آن واحد ، والتى بلا شك لها تأثيرها المباشر على تركيب الرمز من الناحية الالهامية وأبعادها النفسية .

الاتجاه نحو الابدال هو نوع من أنواع النشاط الفكرى والفنى بشكل مطلق ، ولكن فى تنشئة رمز من الرموز هو الطبيعة الاساسية للرمز ذاته . حيث إن نشوء رمز يحتاج إلى درجة عالية من الاستعلاء على الواقع وابداله بعالم مغاير مفعم بالمكبوتات النفسية والخوف والقلق والأمانى والوجدان والانفعال والايمان ... إلخ . « إن مكتشفى الرموز هم الذين ارتفعوا عن مستوى ما يحيط بهم من ظروف واقعية ، واتجهوا بعد ذلك إلى تخيل ما لا يمكن أن يتعايشوا معه بالعقل المدرك » .. الارتفاع عن مستوى الذات فيما يمكن أن يقوم به المرء عادة ، ففى استغراق الالهام يحظى المرء بأفكار تحولية خطيرة فى حياته أو فى الواقع من حوله . وهذا معناه أن ثمة إنخراطا فى حالة نفسية جديدة ليست هى الحالة التى دأب على الإنخراط

فيها الاحساس بها بدخيلته . والواقع أن بيننا وبين الحقائق الالهامية ما يشبه الحجاب لدرجة أننا نستطيع القول بأن هناك ما يشبه التباين فيما بين الاستدلال المنطقى القائم على إستقراء الوقائع وبين الالهام . فطالما أننا نقيد أنفسنا بالمنطق الذهنى ويربط المسببات بأسبابها ، فإننا نظل قاصرين عن بلوغ المرحلة الالهامية . معنى هذا أن الاستغراق الالهامى يتطلب الإنخلاع أو الانفكاك من قيود التفكير العلى أو السببى حتى يتسنى الوقوف أمام الحقيقة وجهاً لوجه . » ومن هنا فإن مثل هذا الإبدال فى الميل لإنتاج رمز شعبى يرتبط إرتباطاً وثيقاً ودائماً[1] بعملية الاستغراق الإلهامى عند بعض المتفهمين لأهمية وضرورة تشكيل الرمز الفنى ، معبراً عن العديد من الحقائق الالهامية . وعلى سبيل المثال فكرة البطولة عند عنترة أو سيف بن ذى يزن أو غيرهما ، هى فكرة رمزية نبتت من خلال استلهام معنى البطولة والصفات التى تحلوا بها . إن المرتكز النفسى الذى يرتكز عليه صانع الرمز هو أن الإنسان فى حاجة لصورة بطل يتمنى أن يسير فى خطاه ، وأن يتمثل بشخصيته من خلال الوهم الرمزى الذى صاغه مبتدع الرمز التشكيلى . ولعل السر فى هذا يكمن فى صفة التشكيل التى يجب أن تكون عليها تلك الصور حتى تضيف الفرصة لخيال الشعبيين ، ولكى ينسجوا من تصوراتهم الذهنية نسيجاً يؤدى دوره فى الحالة النفسية لديهم . وهذا ما يؤكد فكرة الإبدال والإحلال الدائم فى مظاهر تلك الصور وتعددها بشتى المواقف والمفردات التشكيلية المختلفة . وتأكيداً على ذلك ، فإن الشعبى يحكى رواية من الروايات ثم يعقبها برواية أخرى نستشعر منها أن البطولة هنا تتحول إلى بطولة للراوى ذاته ، وحلمه بها أكثر من أصولها الدائمة وإن كانت واقعية أو نبت خيال فقط . » ومن هنا فإننا نعتقد أن الأساطير البشرية الكبرى والقصص والملاحم اليونانية وأبطال شكسبير ، وغير ذلك من الأساطير ، إنما تتضمن أشخاصاً أو قل أبطالاً حقيقيين ، لا من الناحية التاريخية البحتة بل من الناحية الإنسانية »[2] . وعندما تكون الثقافة المكانية مرتبطة إرتباطاً وثيقاً ومباشراً بنشوء الرمز التشكيلى المعبر عن فكرة البطل المحورية لأكثر من ثقافة مشتركة ، فإن تقسيم ظاهرة الرمز فى هذه الحالة ، تبعاً لمنطقة النشوء الثقافية ، أمر يعد من الأهمية لكشف نمطية التصور البيئى وإنعكاسه على التشكيل الفنى . فلقد يرغب محبو البطل فى كل بيئة ثقافية فى أن يستأثروا بصورة خاصة من صور التعبير نابعة من حدود الثقافة البيئية ودلالتها المكانية وحدودها المعرفية وعلاماتها التشكيلية . وبذلك تتعدد الصور وتتنوع الأساليب ويحتفظ البطل بصورته كما يتبناها كل مجتمع عن الآخر .

إن الإقتناع بأن هناك سلوكيات معينة لها طابع الخصوصية تجاه الرمز الذهنى المشترك ، داخل كل منطقة ثقافية ، لا ينفى فى الوقت ذاته أن هناك سلوكيات مشتركة بين أكثر من منطقة ثقافية تجاه رمز واحد ، وخصوصاً اذا كان هناك وقع معين حول تأثير معتقد إيمانى محورى مشترك بينهم ، ولكن لا ننكر ونحن نذكر ذلك أن هناك فروقاً سلوكية مصاحبة لمعايشة هذا الرمز المشترك يخضع للارتكاز النفسى ونوعيته فى كل منطقة ، وبالضرورة ستكون منفصلة عن غيرها ومتباينة عنها .

وهناك على المستوى الثانى من خصائص الادراك بالرمز ، كيف انه قد تنطوى مقارنة رمز تشكيلى بالأشكال النفسية والتورية التى بنى عليها فكرة الرمز فى كل مرحلة تاريخية على نتائج تؤكد معها على أهمية موضوع التراكم للمعرفة وللخبرة وآثارهما على تنشئة مستمرة للرمز نفسه . لقد شغل الدارسون فى الاستطيقا أنفسهم كثيراً بالجماليات دون التعرض لتحليل العنصر التشكيلى تحليلاً يكشف عن وحداته الفنية وارتباطها بالأشكال الفنية الحضارية ، على النوع التركيبى والوظيفى للتداخلات الثقافية والجمالية على حد سواء . لذلك فإن الحصول على صورة متكاملة لتتبع تنشئة الرمز التشكيلى يتطلب أن ننظر إلى الأبعاد الثقافية الحسية والماديةوالفكرية والفنية باعتبارها تيارات ثقافية فنية كالأساطير والعقائد والطرز والأنماط الفنية والتقاليد الاجتماعية ، إلى جانب هذا ضرورة رصد التعبيرات الفطرية والتى تأخذ فى بعض الأحيان صور فردية ، وخصوصاً إذا كانت محملة بخصوصية إبداعية تمثل عصرها . إن الناظر إلى المجتمع المصرى القديم ورموزه التشكيلية المتعددة ، فيما قبل الأسرات إلى العصور المسيحية ، إلى أن ساد الإسلام جوانبه يجد أن الرموز التشكيلية قد تشكلت بصيغ متنوعة على الرغم من تنوع المفاهيم الثقافية لأشكال كل عقيدة ، وبل لتنوع اللهجات التى صاحبت بالتالى تنوع العقيدة ، فإنها أى الرموز المصرية لم تفقد أبعادها الفنية والوظيفية منذ المنشأ إلى مراحل التنشئة الفنية فى ظل المفاهيم التاريخية والحضارية ، فإن حيوية الرموز المصرية ظلت محتضنة فكرة الإيمان والتقرب إلى الله على الرغم من تنوع الأيديولوجيا فى كل مرحلة .

على أن هناك وجهات نظر تدعو إلى تقسيم الرمز إلى مراحل تاريخية تقسيما منتهيا عند نهاية كل مرحلة عقائدية ، وبالتالى فإن دراستها تكون من واقع أنماطها التشكيلية فى حينها . ذلك أن عملاً تشكيليا أو أسلوبا معبراً عن الرمز فى العقيدة بعينها ، قد يكون محملاً تحميلاً كاملاً بخصائص تلك العقيدة ، بصرف النظر عن الفكرة الدافعة الأولية . وهذه الفكرة تعود إلى فكرة الرمز للايمان فى حد ذاته . وعلى الرغم من وجاهة هذا الاتجاه ، فإن الإتجاه الأمثل والواقعى يرمى إلى التعرض للرمز من حيث إنه صدى للفكرة الموروثة فى المنطقة الثقافية . ويبقى التساؤل هنا عن المفاهيم التاريخية وأثرها على تنشئة الرمز التشكيلى فى كل مرحلة منصبا غلى دور هذه المفاهيم ، وهل تغير أم تضيف إلى حد التراكم ثم الاختزال ؟ . « وأصبح التاريخ بذلك تساؤلا عن الماضى الذى منه يتغذى الحاضر ، فهو محاورة بين الحاضر والماضى إشتملت ايضا على تلمس المستقبل ، وهو مستودع كبير للمعانى يمكن أن تؤدى دورها ككشف وإيحاء ووعد » .

إننا أكثر اقتناعا بفكرة توارث الموروث الفكرى المجرد ، وبالتالى على قناعة بتوارث الرمز فى صورته الأولية ، والمثال التالى يوضح أن فكرة المجسم التشكيلى ، وهو جنس من أجناس الرموز الفنية المعبرة عن نواح طقوسية وإيمانية ، عرف فى العصور البدائية وإتخذ إلى جانب التجسيم عناصر ومفردات فنية مختلفة ، واستمر هذا الإنتاج فى العصور الفرعونية متطبعا بأشكال عصره الثقافية ، ثم نهج المسيحية وعاداتها ومفاهيمها وأسلوبها فى التعبير عن الإيمان بما جاء فى كتبها . وفى العصر الإسلامى تم إختزال الرمز وتحور فى ذات المنطقة الثقافية ليستخدم كرمز ترويحى فى صورة مجسمة لمناسبة إحتفالية لها اهميتها عند المصريين ، وهى مناسبة الاحتفال بالمولد النبوى الشريف ، بعروسة مشكلة مشخصة . والقياس على ذلك هنا ، إن الرمز التشكيلى لا نستطيع البحث فيه من خلال وظيفته الدالة عليه فى المنشأ فحسب ، ولا يمكن إعتباره مرحلة تاريخية فقط . لأن الفكرة المحورية وهى الباعثة على استخدام رمز مجسد مشخص للتعبير عن موضوع إيمانى كانت وراء التشكيل الفنى الدائم والمتراكم . كما كانت أيضا بمثابة الدافع وراء هذا الاختيار الفنى فى كل العصور المتنوعة ومفاهيمها الثقافية المختلفة . وحين يتطبع هذا الرمز الموروث بروح جديدة ، تمثلت فى نوعية جديدة من العقيدة ، كان أثرها واضحا فى كل مرحلة حتى ولو حدث تحول فى الوظيفة كما ورد فى العصر الإسلامى ، فكانت الفكرة الايمانية والهدف الاحتفالى فى طريق واحد نحو السببية فى إنتاج عروسة حلاوة كاملة التزين والإنبهار ، للمشاركة بها فى احتفالية لها قدسيتها ولها موقع الالزام بها ، ما يجعلنا نستشعر بالطابع الروحى الموحى بالخلفية الدينية . وهنا لا شك تتجلى قدرة المبدع الشعبى فى التوفيق بين الموروث الفكرى والمفهوم التاريخى له ، وبين بقاء الرمز كتاريخ ، وفى حالة من الإندماج بين المادة والروح فى إطار تجريدى « صور ومعان تتداعى فى ذاكرة المتأمل لجانب من جوانب الإبداع الفنى الشعبى ، تحمل بقايا الأساطير والتاريخ والمأثورات الشعبية نمطا فريداً فى تشكيل الصورة ( النموذج ) لبطلة من بطلات المأثورات الشعبية يمتزج فيها جمال ايزيس مع ما تبقى لنا من دمى خشبية متحركة كانت تستخدم فى أعياد ايزيس فى مصر القديمة واحتفالاتها . كما يتماثل فى تشكيله الفنى مع ما عثر عليه من بقايا التماثيل الجصية فى حفريات الفيوم التى ترجع إلى القرن الخامس أو السادس الميلادى ، بشكلها الفنى الذى يتماثل — بل يتطابق — مع القالب الأصلى لعروسة المولد ، ثم ما أضفاه عليها الفنان الشعبى من تجميل وزينة وهالات وأزياء وخال الحسن ورسم الحواجب والعيون ، حيث تجتمع فيها من عناصر المأثورات الشعبية قصة وتاريخ ووظيفة فى الحياة . إن استقراء التاريخ والواقع ، التراث والمأثورات،يكشف لنا عن انماط عدة من مأثوراتنا وفنوننا لها إتصالها بأصول ثقافية تضرب فى عمق التاريخ قرونا مديدة ، بل لسوف يكتشف الباحث فى المأثورات الشعبية المصرية ، أن عناصر ثقافية ظلت تتناقل عبر الأجيال ، قد يتغير فيها الشكل ولكن يظل المضمون والوظيفة ثابتين ، وقد يظل الشكل محفوظا ولكن تتبدل الوظيفة[٣] . تريك هذه الدلالة ، عن عروسه المولد فى فرديتها حين تمعن النظر فى أسباب نشوئها ، عمق العناصر الثقافية وخلاصة التجارب الاجتماعية ، والتى عبر عنها إكتشاف رمز يحمل طابع الاستمرارية عبر المفاهيم النامية الثقافية الحضارية . وتأكيداً على أهمية ذلك أن هناك تركيزا على مشكلة فكرية بعينها من مشاكل أسباب تنشئة العروسة كرمز دوما فى العمل الشعبى ، عندما يتعدى حدود منطقة ثقافية ليشمل كل المناطق الثقافية الأخرى التى تدين بالفكرة الواحدة وتتفاعل مع أبعادها الايمانية ، ولكن التعبير السلوكى نحوها يأتى بصور مختلفة . وهذا أيضا يتمثل فى قوة وأهمية دور الفن التشكيلى فى التعبير عن ذلك فى

خصوصية رائعة مرتبطة إلى حد كبير بالروافد التاريخية الثقافية الداخلة على الثقافة المكانية التقليدية إلى جانب عملية الإحتواء وغيرها .

نخطىء إن حسبنا أن الرمز فى تاريخه الطبيعى الملازم لخيالات الناس مجرد سلوك تشكيلى وإنتاج مبدع فى إطار من التجديد فحسب . ونخطىء إن لم نَرَ ظاهرة الرمز فى ظل الأسباب التى دفعت به من واقع الظروف التى تطرأ عليه بصفة دائمة . كما أننا نخطىء إن رأينا تلك الظاهرة موصولة أوثق الصلة بالثقافة الأصيلة التى يحدث من خلالها حالة من المزج الدائم مع المفاهيم الداخلة للثقافة التاريخية والحضارية . إن هذه الحالة التى تعد بمثابة الحركة التنشيئية للرمز تقف مع الدوافع الحقيقية المسببة لتنشئة الرموز التشكيلية الشعبية المتواصلة فى حاضرها ، والقديمة بخصوصيتها ، خلف كل إبداع جديد . «وقد إختلف العلماء فى أى الأمرين أسبق ظهورا وأقدم عهداً ، الرسم والتصوير ، أم نحت الأشكال والتماثيل ملتصقة بالسطوح أو قائمة بنفسها . وقد يخيل للإنسان أن الأقدم والأسبق ظهوراً إنما هو نحت صور الحيوان وغيره من الأشياء مجسمة ، لأن فى الرسم والتصوير شيئاً من الاختصار والاصطلاح ، إذ يكون التعبير عن الأشياء وتمثيلها ببعدين من أبعادها بدلاً من ثلاثة ( الطول والعرض ، بدلاً من الطول والعرض والسمك مثلاً ) ، ولكننا نلاحظ من ناحية أخرى أن الرسم على السطح المستوى هو فى الواقع أبسط العمليتين من الوجهة الفنية ، فضلاً عن أنه يتطلب آلات أبسط ووسائل أقل تعقيداً . » إن الوسائل الفنية للتصوير والرسم والنحت إنما هى اختراع من الإنسان ليتخذها مجالاً واعيا لتصور الرمز ضد كل الخوارق والشياطين والعوامل الطبيعية التى تكن الحالة الادراكية عند الأقوام الأولى بدرجة كافية لفهم مكوناتها والتعامل معها »(٤) .

إن هذا الاختراع فى زمانه هو بداية نشوء فكرة الرمز التشكيلى ، ويسمونه علماء الاجتماع الرمز المعبر عن الثقافة الدالة على العقيدة فى المكان ، وهى فى الحقيقة تعنى فى جوهرها الفكرة الذهنية والحسية من وراء هذا الاختراع . وتعود تلك الفكرة إلى أن الإنسان فى كل بيئة ميال إلى الاختراع للرموز معبرة عن أبعاده الاجتماعية والسلوكية . فسبق وأن ابتدع فكرة المكان البيئى ، ثم اخترع فكرة المكان المقدس قبل أن يخترع المكان المبنى كهياكل ومعابد للآلهة . وعندما نتطلع إلى هذا المثل المتمثل فى نمط من أنماط الرموز فى عصر سحيق بمفاهيمه الثقافية وقتها نرى ما يعرف بالتشكيل « الضلمن » ، وهو بناء حجرى اتخذ تمثيلاً للحياة وارتباطها بالمعتقدات الدينية . و « الضلمن » كلمة تتكون من شقين ، الشق الأول منها « ضل » ويعنى المائدة أو الطاولة . والشق الثانى « من » ويعنى حجر . إن هذا البناء ما هو إلا رمز بنائى مقدس ، فى مكان مقدس أيضا ، ليكون البناء والمكان بمثابة التعايش مع الفكرة والقرار ، يجتمع فيه الناس مع العرافين والكهنة للتشاور فى أمور حياتهم . ويهمنا هنا أن نوضح شيئاً هاماً بالنسبة للفكرة باعتبارها فكرة تجريدية تؤمن بالغيب والطالع ، باعتبارهما من الشئون الطقسية التى تتطلب مراسيم معينة من العادات والتقاليد ، وأن ما يقرر هذا الجمع قرار يلتزم به الجميع . وهناك نمط آخر من الأبنية التى تحمل طابعاً رمزيا يعرف بالكروملخ « وهى كلمة بلهجة أهل مولدوفيا بشمال رومانيا وعلى حدود روسيا البيضاء . إن الكروملخ تجسيد لسابق الفكرة ، ولكن جاء على شكل تكوينى يشبه الدائرة المستديرة يتوسط الدائرة مجسم نحتى رمزى يرمز إلى المعتقد الدينى فى تلك المنطقة ويعرف بـــ « المنهير » ، وهو عمود قدسى يذهب إليه المتعبدون ويقدمون له القرابين ، وكان فى سابق عهده هذا يقام بأطراف المدينة فى بقعة عالية تعرف بالمكان المقدس . وكلمة الكروملخ مكونة أيضا من مقطعين ، المقطع الأول « كروم » ومعناه الدائرة ، والثانى « ليخ » ويعنى حجر غير مصقول . وعند النظر إلى التشكيلين سنجد أن الشعبى حرص على :

١ — ربط الفكرة الايمانية برموز تحتويها ماديا وحسيا ، ووظف المكان فى مكانين ، الأول : المكان المقدس ، والآخر للمعيشة .

٢ — أن إختلاف أسلوب التشكيل لم يمنع الفكرة الأساسية فى التعبير عن نفسها من خلالهما . وهذا إن دل على شيىء فإنما يدلل على أن الفكرة بالتحديد تون واحد ، ولكن التعبير عنها ليس له حدوداً معينة .

٣ — تقديس دور الرمز والحكام ووضعهم فى مصاف الآلهة ، والنظر إليهم من منطلق أسطورى « ايمانى » . وهذا

الإيمان الإنفعالى عند أفراد المجتمع فى ذاك الوقت هو المصدر للقوة والحركة ، إلى جانب التوجه نحو قوة مذهبية تحول الوهم إلى صورة مجردة لها .

إن استمرار هذا الموروث التاريخى ومفاهيمه البنائية والرمزية قد استمر عبر العصور التاريخية المختلفة ، وعرف بقسم الفروسية المرتبطة بالدائرة أو المائدة المستديرة ، وأخذ عنه أيضا النمط البازيلكى فى العمارة المسيحية . والفن فى الحضارة الفرعونية القديمة لا شك أنه أعطى الكثير للفكر الشعبى ، وخصوصا فى النواحى العقائدية . وكان للتحولات التاريخية المتلاحقة تأثيرها الواضح على الحركة التشكيلية ، وعلى تنشئة الرموز العديدة فى هذا الإطار . والناظر إلى المجتمع المصرى بعد عصر الأسرات وأثناء تولى الملك مينا الحكم . يرى أنه تكونت فى عهده تغيرات اجتماعية واسعة فى ابعادها ، وأنشأ فكرة المدينة قبل الفكر اليونانى . فقد أسس مدينة « منف » لتكون مقرا للحكم وعاصمة لمصر ، وهى المدينة التى عرفت بذات الأسوار البيضاء ، وأسس لها ديانة جديدة لعبادة الإله « بتاح » والمتتبع لمسار العقيدة فى مصر يجد ان عبادة الإله بتاح تحولت إلى عبادة الإله أمون فى الدولتين الوسطى والحديثة ، ثم تحولت إلى عبادة الإله « أتون » فى عصر الملك « اخناتن » ، ثم تحولت مرة ثانية إلى عبادة الإله « بتاح » ، وبعد ذلك تحولت مدينة منف إلى مقر حكم عظيم مصر المقوقس زعيم قبطها . وفى العصر الإسلامى إتخذ المسلمون مدينة الفسطاط المقابلة لمدينة منف على الجانب الآخر من النهر مقراً لهم . كل هذه المتغيرات التاريخية هى فى أصولها مفاهيم ثقافية متنوعة لا شك أنها أدت دورها فى تكثيف مفهوم الرمز من خلال استمرار الفكرة ، وأن التراكم الثقافى كان لابد أن يتبعه تراكم تشكيلى أيضا . وإذا تعرضنا إلى المفاهيم الأخرى كالحرب والتجارة فسنجدها أثرت بدورها على المجال . فكان للحروب التى عرفتها مصر مبكراً أثرها فى تنشئة العديد من الرموز المادية والحسية ، ومنها حروب سيناء والجنوب . أما عن التبادل التجارى فقد أرسلت مصر الأساطين المصنوعة من الأخشاب المستوردة من سوريا ومن الصومال لجلب ما تحتاجه مصر من بعض الخامات الأولية ، وخصوصا من سواحل فينيقيا . وكانت الحروب مع التبادل التجارى منذ الأسرة الخامسة سبباً مباشراً فى نقل بعض الرموز الافريقية من بلاد بونت كالزار والرقص البدائى ، كما هو موجود على نقوش المعابد .

ولاثبات حقيقة توارث العادات الشعبية كموروث فكرى ، يتطلب الأمر أن نقرأ تلك الإشارات التى دونها الفنان فى ذلك الوقت ، منها ما يمثل الاحتفالية بيوم العيد ، فقد قسم الفنان الأبعاد الاجتماعية وفقا للأبعاد المكانية — المعبد ، الاحتفالية ، السوق . ومن خلال هذا التقسيم أضفى على العادات والتقاليد التى يمارسها المجتمع إبتهاجا بهذا اليوم . نشاهد لوحة تصف جماعة من الرجال والنساء يصحبون أطفالهم إلى المعبد ، بعد أن أعدوا انفسهم للتوجه إلى المعبد من خلال طقوس معينة تمارس فى الدار قبل الطقوس الرسمية والتى يتولاها كهان فى المعبد . وبعضهم وقف فى إنتظار الكاهن المسئول عن عملية الختان لأطفالهم . ولوحة ثانية تمثل الناس وهم ينتظرون مرور الموكب الرسمى للمشاركة فى هذه الاحتفالية يضم الملك والأمراء والكهنة وغيرهم من المسئولين . يصطف على الجانبين عسكر ومعهم آلاتهم الموسيقية والرماح تعلوها الأعلام ، والناس تقف معهم على الصفين ، وتضم اللوحة أجناساً من البشر مختلفى المواطن ، شأن المدن يفد إليها الناس من النوبة ومن ليبيا ومن سوريا ومن البربر ومن كريت ومن الصومال ومن الآشوريين والحيثيين ، وهناك العوام من ابناء الكنعانيين وافدين من سيناء .

وإذا كانت هذه هى عادة المدن فإنها أيضا عادة من عادات الاحتفالية بالاعياد . وبعد مرور المركب ينصرف الأطفال فيلعبون لعبة الكعب والكرات ، ولعبة دورى يادوارة ( دوخينى يالمونة ) ، ولعبة الإغماء وصلح ، ولعبة جمال الملح ، وطوبة على طوبة ، وشبر على شبر ، والترونجيلة وتقسيمات المربعات على الأرض ، والسيجا .. وغيرها كثير . وآخرون يذهبون إلى النيل للاستحمام والصيد ، وآخرون يصنعون مراكب من عيدان البردى . والأطفال يتزينون يوم العيد بالثياب البيضاء والنعال المصنوعة من اللوف أو جلد المعيز .

يسبق يوم العيد قيام النسوة بالتوجه إلى الجبانات وهن يحملن الاقفاص والقفف مملوءة بالفطائر والجميز والبلح والنبق وبعض النباتات الخضراء للترحم على الموتى ، وفى لوحة أخرى — تبرز الحزن القاتل تعبيراً عن موت أحد أفراد الأسرة —

نرى النسوة يرددن الأدعية ويبدو صراخهن كعويل مسموع من خلال النقوش النحتية . وبعضهن يضعن التراب على شعورهن ويلطمن الخدود ويضربن الصدر العارى بشدة وبحركة لها رتم خاص . وأخرى ترش الماء أمام الجناز . إنها صورة تعبيرية عن الفرح وعن الحزن وعن العادات المصاحبة لهما .

والتوجه بعد ذلك إلى السوق الذى يعتبر بدوره ملتقى لكل الأجناس الوافدة من بلاد قريبة وأخرى بعيدة ، والكل يعرض بضاعته من الخضر إلى الثياب والصناعات البيئية والأحجار الكريمة والمتواضعة . ونجد الرجال يحملون بضاعتهم على الحمير ، والنساء يضعن إنتاجهن على رؤوسهن أو فى أقفاص وسلال . وهناك من يبيع الماشية . وهذا دكان لبيع الطيور واللحوم ، وآخر يبيع البخور والنذور والقرابين . وفى مكان آخر نجد الحلاق ومعه بائع النعال ، وفى ركن من أركان السوق نجد بائع الفخار الذى يبيع القلل وأوانى الطعام بالألوان الطبيعية البيضاء المطلية بالجير أو الحمراء والسوداء .. إن البيع يتم بنظام المقايضة .

إن هذا الشكل لاحتفالية كانت منذ ما يزيد عن ٥ آلاف سنة مضت ، مازالت « الفكرة » حولها تطبق بأصولها الرمزية حتى الآن . ولعلنا مع هذه الحركة النامية فى استمرار الرمز ، نؤكد على أن فكرة التلاقح بين الثقافة الموروثة وبين المفاهيم التاريخية والحضارية ، أمر لا يعنى بشكل مطلق أن هناك مجتمعا تقليديا ، حضريا أو بدائيا ، أخذ من تلك المفاهيم كل صفاتها أو تنازل عن كل خصائصها . ولكن ، لا مفر من تنشئة رموز جديدة تكيف دلالتها نتيجة التلاقح مع الأشكال الجديدة للأصول التاريخية والحضارية ، « أما فيما يتعلق بالدور المتأصل ، فإن علينا أن نفترض أن هناك دافعا وراثيا باطنى النمو فى النوع البشرى يدفع نحو التطور ، أى النمو العقلى والاجتماعى مع التعقيد ، ولكن علينا أن نفترض أن ذلك الدافع غالبا ما يكون ضعيفاً سهل الإنحراف أو الجمود بفعل ضغوط خارجية . » إن هذه الضغوط الخارجية المتمثلة فى آثار التداخل الثقافى تتضمن العوامل الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية والتجارية وغيرها[٥] ، وتكمن فيها حلقات تكاد تكون متكاملة من التقاليد والعقائد التى تنعكس آثارها جميعا ، أو بعضها ، على الثقافة الأصيلة للبيئة ، وبالتالى سوف تؤثر بطريقة مباشرة على تنشئة الرمز وأشكاله ، كما أثر الرمز المصرى العقائدى فى العصر الفرعونى على الرموز العقائدية فى جزر كريت ، ثم على الفكرة الأولى للاغريق . لقد كانت ومازالت العقيدة الدينية تمثل أهم المعطيات الفكرية الحافزة لتنشئة الرمز ، وكانت الممارسات الايمانية المرتبطة بها تأثيرها فى تعدد أشكال الرمز المحقق لها تفاعلها مع القائمين بتلك الممارسات . وهذا ما يوضحه المثال التالى عن دور التلاقح الثقافى ، فى حلم فيليب المقدونى عندما رأى حية راقدة بجوار إمرأته أوليمبياس وهى مستغرقة فى نومها ، بيد أن الحية لم تكن فى الحقيقة سوى الإله آمون . « ولا صلة لوجود الرمز التشكيلى والمعرفة بمضمونه مادام الرمز لا ينطوى على دلالة إدراكية به ؛ ولذلك فإن الرمز لا يكون جزءاً من العقيدة ذاتها إلا بفضل ما يضفيه الإنسان من خياله وتصوره عن طرق ممارسته وولعه الايمانى على الرمز المشكل من معان مختلفة .

وعلى ذلك يمكن القول : إن التشكيل المعبر به عن عقيدة ما ، ككتاب العقيدة بالنسبة للأقوام التقليدية ، وكذا عند الرجل الشعبى ، يتألف من مجموعة من التصورات الايمانية فى حالة من الايحائية حول مضمونها . إن التأويل العقلى للرمز هو فى الواقع تأويل حسى للتعبير عن كل ما فى العقيدة وعن كل الرؤى الايمانية لها ، أكثر ما يكون تعبيراً مزاجيا لفنية مبدع كان . ومن ثم يأتى دور التوحد بين الرمز وظاهرته وقناعة أفراد المجتمع بعد ذلك . والتوحد بين الرمز المشكل والعادات المرتبطة به ومدى إنتشاره من عدمه . « وفيما يتعلق بالدور البيئى علينا أن نفترض أن البيئات الفيزيائية والاجتماعية تتفاعل فى عملية الانتخاب الثقافى الذى يماثل إلى حد ما الانتخاب الطبيعى فى العالم العضوى . وسيدل هذا ضمنا على أن المنتجات الثقافية ، بما فى ذلك الأعمال والأساليب الفنية ، تنزع إلى التغير فى كل جيل ، وأن البيئات هى التى تحدد الذى سيعيش منها ، والذى يبيد وينقرض ، كما تحدد أيضاً كيف ستكيف الطرز الباقية على قيد الحياة نفسها للظروف الاجتماعية »[٦] .

منذ أن نشر المؤلف الألمانى كارل اينشتين ، كتابه عن الفن الزنجى موضحا فيه أهم الخصائص الجمالية لهذا الفن ، تتابع بعده كتاب الأنثربولوجيا مجردين الأعمال الفنية من جمالياتها ، ومنصرفين تجاه نسج العادات والمعتقدات على حساب القيم الابداعية ذاتها . ولكن ما يعنى هذه الدراسة من كارل اينشتين ومن الأنثربولوجيين لجوء الفنان الافريقى الشعبى

بالتحديد نحو التعبير بالنقش على المجسمات النحتية من الأخشاب والعاج ، تقليداً لما هو حادث فعلاً فى الطبيعة ، حيث يكثر إعتماد الإنسان الافريقى نساء ورجالا على إستخدام تشكيلات خطية محورة وتجريدية لرموز يكتشفها ثم يقوم بنقشها أو وشمها على جسده أيضا . إن الإنصراف نحو تأكيد هذا الفعل الانسانى على مشخصاته الفنية يعود إلى دورها فى السحر وفى التمسح بالمنظور الدينى . لم تعد تلك المشخصات النحتية بعيدة عن كونها القرين فى صورة تشكيلية كاريكاتيرية ، ولكنها فى غاية الواقعية من حيث الوظيفة التقليدية لها . وإن كان ثمة إبتعاد عن النسب أو تشويه فى المفردات ومبالغة فى بعض التفصيليات فهذا أيضاً نوع من درء الحسد . إنها تركيبة فى غاية التعقيد ، ومكونة من عوامل متعددة ، لذلك تعتبر كل وحدة إنتاجية تمثل عالم تشكيلى خاص . وبعد ذلك ، إن دراسة هذا الأسلوب فى التعبير الفنى يمكن معه فهم الإطار الاجتماعى للعادات التى تحيط بالمفردات المرسمة والمنقوشة ، ولكن نستطيع ذلك ونحن نجلو بوضوح عن القيمة الجمالية للرمز ، واستخلاص التصور الذهنى للإبداع التقنى لهذه المجسمات الفنية .

## عرائس الفنان نبيل درويش :

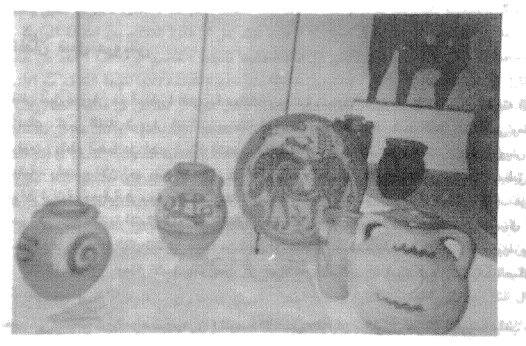
يعيش الفنان نبيل درويش مع أسطورة العروسة معايشة وجدانية ومعايشة تراثية ، بالإضافة إلى معرفته العظيمة بفنون الفخار والخزفيات . تربى الفنان فى ورش الفواخير بمنطقة الفسطاط بمصر القديمة ، قلعة الفخار الإسلامى ومدرسة الخبرة وتخريج الحرفيين . وتعلم أيضا على أيدى أستاذ التجريب والإضافة الفنان المعلم سعيد الصدر . وأكد درويش علمه فى كلية الفنون التطبيقية ، وأصبح الآن أحد رموز هذا الفن فى العالم . لقد إتخذ العروسة مجالاً للفن وللبحث ، ليطبق عليها كل ما حمله من خبرات تراثية ومعرفية فى مجال توظيف الخامة البيئية والمحلية من طين ومن مواد الطلاء . فنجد عرائسه تحتفظ بالفورم الشعبى من حيث كيانها المتمثل فى ملامح العمارة التقليدية الريفية ، ويوظف عنصراً حضاريا ظهر فى أزهى عصور الفخار فى مصر وهو فن شبابيك القلل توظيفا جديداً من حيث الاستخدام يحتفظ فيها بجماليات هذا الفن وبرمزيتها من حيث عضويتها فى التشكيل الفنى . وهذا الاستخدام يعود إلى إحتكاكه بالأساليب المعاصرة فى فن الخزف الصافى من ناحية استخدامه كعنصر جمالى لذاته .

وكان النقش على السطح كروزته ( محور زهرى ) تتوسط الأشكال ، أو ركن من اركان جوانب العروسة ليلعب بهذه الروزتة لعبا موحيا بفن الدانتيل وأشغال الإبرة ، وذلك تعبيراً عن مهارته العالية فى البناء النحتى . تتشكل عرائسه من تكتلات رئيسية لريفيات فى حياتهن اليومية ، وهن يحملن القلل والبلاليص ، ويأتى مع التشكيل ليدلل على أهمية الخامة البيئية فى التعبير عن رؤية شعبية . يستعين الفنان نبيل درويش – فى كثير من الأحوال – بعناصر جمالية ، كانت فى الماضى ضمن التراث التشكيلى ، كالكتابة الخاصة بالادعية أو الدعوة إلى التفاؤل ، إلى النقوش الزخرفية المجردة البارزة والغائرة على البناء الكتلى النحتى لأعماله . ويشكل الجسم البشرى دوراً موحياً فى بناء الأوانى الخزفية من التشكيل العضوى والحسى . وهذا الأسلوب من أخص رموز فن الخزف الشعبى ( أنظر إلى بناء القلة القناوى بالتحديد ) . وتلعب الطيور والحيوانات فى تداخلاتها مع الأشكال النباتية معنى إسلاميا فى الفن التاريخى وخصوصا الساسانى والتركى ، وأحيانا السورى ، فى تضفيرة واحدة تعبر عن اصالة الإنتاج المعاصر فى تأصيل التشكيل فى شعبيته .

وأطباق الفنان درويش تكون فى إنتاجها مكملة لرؤية الفنان الإبداعية ، وفيها أوحى لنا الفنان بقراءته المتعمقة للرموز التشكيلية عبر مفاهيمها التاريخية الفرعونية والقبطية والإسلامية ، لينسج منها نسيجاً معاصراً يعبر به عن الثقافة المصرية فى مدلولها القومى .. هذه الثقافة الغنية بمفرداتها وعناصرها النظرية والمادية . إن رسومات هذه الأطباق ، شكل ( ١ ) لا توجد لحظة إغتراب ولا لحظة ضياع ضمن الحركة التشكيلية المعاصرة ، على الرغم مما فيها من آثار الماضى ومن جو أسطورى ومن مفردات لا تعيش بيننا الآن ، إلا أنه باقتدار واع يعود بها إلى المعاصرة بما يحمله من الصدق فى التعبير ، وما

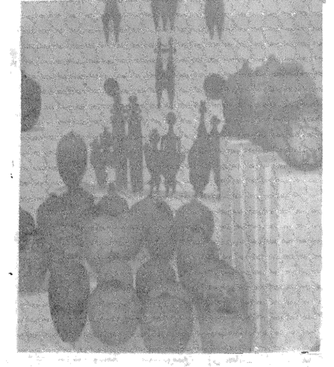
يضفيه من جمال فى روح العمل الفنى . إن العناصر الفنية فى أعماله تتعمق فى البعد الإنسانى إلى أبعد حد .. إلى الحد القريب من الفطرية المدركة . ولأن أعماله جاءت مختزلة إلى أبسط صور التجريد فإنها تعيش فى وجدان الإنسان مهما كانت جنسيته وميوله الفنية .

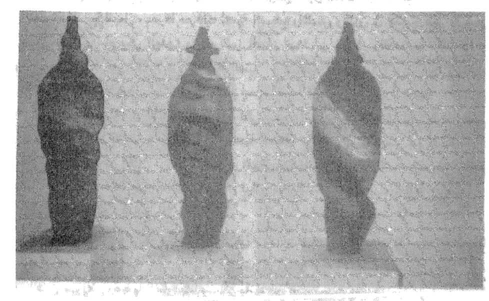
ومن أعمال الفنان نبيل درويش ، والتى يعتمد فيها على ثلاثية التراكم الثقافى ( التاريخية ، والحضارية ، والشعبية ) ، ما نراه على مجموعة الآنية أشكال ( ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) . وفيها يتوحد البناء الجسدى الإنسانى مع البناء التشكيلى فى صيغة معمارية عالية ، وتجريد له بعده الرياضى المحسوب هندسيا ، وفى اختزال تقنى للخامات والطلاءات اللونية . إن الإحساس بالرقة والميل الراقص فى الأعمال إتجاه شعبى . لقد حاول الفنان الحرفى على مر العصور أن يجعل هذه الطينة تتشكل بالأسلوب الذى يجعل المشاهد لها يتابع خطوطها الحانية وهو قريب للغاية منها من حيث المعايشة لها ، إنها لغة الفخار وإيقاع الخامة وجمال التشكيل فى فن الفنان نبيل درويش .

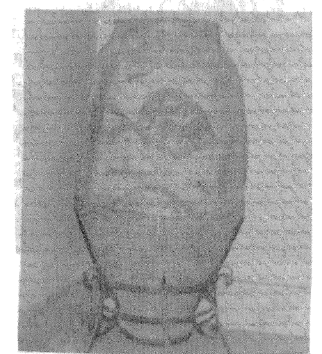


شكل (١)

شكل (٢)


شكل (٣)


شكل (٤)

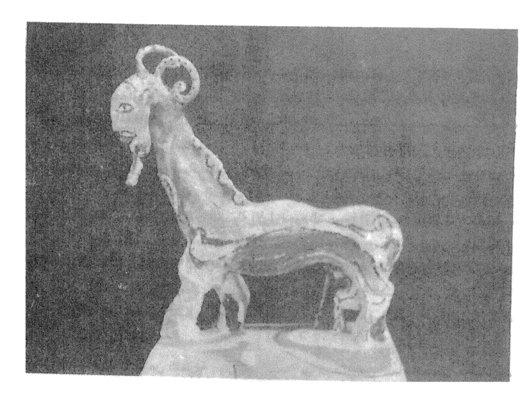

شكل (٥)

فى دراسة نشرها « هنرى لاهمان » فى عدد من أعداد اليونسكو عام ٦٦ تحت عنوان « ألف صورة وصورة للكوميديا الإنسانية » ، يقول هنرى : « طوال ما يقرب من ألفى عام صاغ صناع السيراميك فى أمريكا الوسطى القديمة بمهارة فائقة ، وفى خيال بارع ، عدداً لا يحصى من التماثيل التى تعبر عن كثير من صور الحياة اليومية » . وفى عام ١٩٩٤ صاغ الفنان جمال عبد الناصر مجموعة من التماثيل الملونة متخذاً الإنسان رمزاً لمشكلة أبدية وهى علاقة الإنسان بالحياة ، إنها علاقة فلسفية جدلية .

## تماثيل جمال عبد الناصر تبحث فى الرمز الشعبى :

**الإنسان فى عوالم السيرك من الأشكال التعبيرية فى عالم الشعبيين ، والفنان جمال عبد الناصر يُقدم فى أعماله هذه الأشكال بأسلوب جديد يتفق مع رؤية الفنان لها فى القرن العشرين الحالى . فأعماله تعبر بصورة كوميدية من خلال فن الكاريكاتير فتحدث الإبتسامة من خلال تشكيلات لمواقف متعددة وأحاسيس متدفقة يدفعها المبدع بدون تعمد ، وبدون إفتعال ، بجانب أن هذه الأعمال تمثل نوعاً من الدراما الساخرة كالتى نراها مرسومة على عربات السيرك الشعبى ، والتى تجوب القرى والحوارى الشعبية . والفنان عبد الناصر وفنه يتجهان إلى الفن الشعبى ببساطة ظاهرية وبعمق فى الظاهرة ، مستخدماً فن العرائس كتيار تجريدى لنظرة تجريدية بموضوعية وعقلانية محسوبتين . إلى جانب أن البنائية التكوينية للأشكال تبعد عن المنظور المعمارى للكتلة العضوية للعمل ، مدركاً مع ذلك أهمية السطح والملمس واللون فى التعبير عن اللاشعور وعن الغريزة بوعى فنى مدرك إلى حد كبير . لم يكن الهدف من عرائس الفنان نوعاً من التهكم والسخرية بقدر ما هو تحليل نفسى للأشخاص الذين عبر عنهم ليؤكد دور الفكرة على الصياغة الفنية . ( أشكال : ٦ ، ٧ ، ٨ ) . ومن أخص خصائص الفنان فى أعماله الفنية إنها تحقق التوازن النحتى بين الفضاء كعالم يحيط بالعرائس والرؤية الحركية لها ، وذلك من خلال تقسيم الفراغ ذاته ودفع التكوين للمعايشة بين الأجزاء المختلفة ، لكى تدفع المشاهد ليكون طرفاً من أطراف هذا التقسيم ، إلى جانب آخر هام يعود إلى أن الخط الأفقى للعرائس فى أوضاعها المختلفة يرتبط بالخط الرأسى مع الخطوط الأخرى المنحنية والمتعرجة ، وكلها تؤكد على إنصراف الفنان عن الأكاديمية فى البناء والإتجاه إلى البنائية الشعبية . وقد استغل نوعية خاصة من الزخارف الفطرية لكل عروسة تناسب المستهدف منها ، لينتج مع التشكيل وقعاً دراميا للغة الزخرفة ، وموقفاً يحدوه الصراع بين الفكرة لذاتها ، وبين التعبير الإبداعى لذاته .**

وعندما نذكر التجريدية فإننا نقدم إتجاهاً معارضاً للواقعية ، وهذه حقيقة لا خلاف عليها . وفى أعمال الفنان جمال عبد الناصر فإننا نقف أمام فلسفة جمالية لها واقعيتها بعينها ، ونحس فى أعماله بفهمه لأدوات التشكيل ووعى بتوظيفها .. أليست الواقعية فى أعمال الفنان هى التى وصفها الفنان كاندينسكى بأنها هى التى تحدث وقعاً دراميا على الآخرين ؟ والواقعية عند الفنان جمال ألم تكن هى نفس رؤية ماليفيتش لها بأنها الأحاسيس ؟ . ذلك لأن عرائس هذا الفنان ما هى إلا أحاسيس إنسانية متدفقة فى التعبير واختيار الفكرة والخامة والمنظور الفلسفى لها . ومن جهة أخرى فإن الواقعية تأخذ الإنسان محوراً فى أعمالها ومركزاً للبعد الفنى ، وأداة مثلى للتعبير عن الفكرة . والفنان فى ذلك يسار الفنانين الشعبيين المعروفين أمثال مبروك من الواحات الخارجة ، وفيليب من إسنا وغيرهما . وفى الفن البدائى كانت الواقعية بعيدة عن المحاكاة فى التعبير عن الواقع ، وأعمال جمال تأخذ نفس المبدأ بعيداً عن محاكاة الشخوص فى واقعيتها . والعروسة فى عالم السيرك تحمل الكثير من هذه القضايا والكثير من المفاهيم التعبيرية الشعبية بناحية كاريكاتيرية قادرة على الجذب والإنتباه للآخرين . أنظر إلى الشعبى عندما يرسم لاعبة الأكروبات على سطح العربة تجد المبالغات الواضحة فى بعض التفاصيل ، والإثارة الماكرة ، والشعر المسدل على جانب الكتفين ، ثم الرسم الذى يعكس محاكاة للذاكرة وليست محاكاة للواقع . وأيضاً أنظر إلى صورة البطل الذى لايقهر فى السيرك وهو رافع يديه والعضلات تكاد تخترق الجلد . إنها صورة تؤكد على الجانب الاقتصادى الذى يتحقق من وراء تخيل الشعبيين للصورتين . وأضف إلى ذلك صورة الأراجوز وهو يلبس طرطورا عاليا ويحمل فى يديه صورة له من خلال العروسة . إنها صيغ لا يقدر على تشكيلها ولا تصورها إلا الشعبيين وبعض الفنانين الأكاديميين الذين يتعايشون مع هذا الفن بكل الإخلاص .



شكل (٦)

شكل (٧)

شكل (٨)

وفى عالم فن الشعبيين نجد عروسة « شكوكو بالزجاجة » ، والتى ظلت تطوف الحوارى والأزقة والنجوع تعلن سيادتها زمنا طويلاً على ساحة التعبير الجمالى عن عروسة جديدة تأصلت معها فكرة العروسة ووظيفتها . والحوار الرائع بين عروسة شكوكو بالزجاجة وبين وظيفتها المعطاة لها . لم تكن تلك العروسة لعبة أو مجرد شكل مجسم ، وإنما كانت العروسة هدفا اقتصاديا ونفسيا . كان الهدف الاقتصادى فيها يتحقق من خلال البحث عن وسيلة لجمع الفوارغ الزجاجية لإعادة تصنيعها بعد أن أوقفت الحرب وصول السفن المحملة بالخامات . ثانيا : إختيار عنصر بشرى حقق إنتشاراً جماهيرياً كبيراً بلباسه الشعبى وطرطوره المتميز ومنولوجاته الباسمة وهو الفنان « محمود شكوكو » ليكون بمثابة أداة الجذب للمشروع ، والضمان لنجاحه . أما الجانب النفسى فقد تحقق من وسيلتين الوسيلة الأولى لجوء الشعبيين إلى البحث عن أداة تشكيلية يمكن توزيعها على مدار العام ، بجانب عروسة المولد المرتبطة بمناسبة معينة ، وأن تكون لهذه العروسة الجديدة رمزيتها حتى يلتف حولها الجميع ويرددون نداءات الباعة لها . وكان هذا يتم فى الوقت الذى كانت فيه البلد تموج بالثورة والغليان ، وتبحث عن ذاتيتها المصرية ضد الغزو الأجنبى العسكرى والاقتصادى فى الأربعينيات من هذا القرن العشرين . لم تكن أعمال الفنان جمال بعيدة عن هذا العمل ولا تائهة فى وسط هذا الشكل ، بل هى إمتداد لها ، ولكن التصرف الفنى له جاء بشكل فلسفى لا يبحث عن وظيفة بقدر ما يبحث عن مدلول جمالى .

تبدو أعمال الفنان كأنها تعيش فى جو من الفطرية ، وفى عالم الحساسية فى مناخ من النماء الجمالى ، وأسس بنائية جمالية واعية بالمضمون . إنها أعمال لشخوص أسطورية تجعلنا نتعايش مع دورهم فى عالم كونى له طبيعته الخاصة . إنها عالم الإنسان فى هيئته الحيوانية على صورة من التداخل الفنى الأثير لديه ، لأن الفكرة السيادية للعمل هى التى تحكم البناء الفنى وتأسر معها منظومته الفكرية فى بنية واحدة . وعرائسه إنما هى فى واقعها رموز أحلام وارهاصات ، تصور معاناة الفنان فى أعمال نحتية تلائم قوانين علم النفس ، وتتفق مع آراء فرويد ويونج ، إلى جانب أن هذه العرائس حققت البعد الرابع لها كانبعاث من الجو الأسطورى .

لقد تخلص الفنان من رقابة التقليد ، وإتجه ناحية إبداع عروسة جديدة محققا لها أبعاداً شعبية ، وألم بحوارها مع الآخرين بعيدة عن أصولها ، فهى واردة بها من المفاهيم التاريخية لعصرها . ومثال ذلك استخدام الفنان الطلاء اللونى بألوان كلها حيوية ووضوح وهو المعروف باللون المبرقش فى الفن الشعبى ، والإلتجاء إلى جانب ذلك إلى توظيف التفاعل المشخص بين الإنسان والحيوان فى صيغة بدائية ليؤكد على الجو الأسطورى الخرافى ، منعطفاً بذلك على سبب من أسباب نشوء الفن ، وهو استخدام التعبير التشكيلى كلغة تخاطب بين أفراد المجتمع . وعند الفنان عبد الناصر كانت هذه وسيلته فى فنه ، فكان التعبير له معان صوتية تنبعث من عرائسه .

يؤكد الفنان بعد ذلك استمراره مع الموروثات الشعبية ، بأن جعل من أعماله تعبيرا عن رموز ، وكأنها تعيش كمجموعة تجوب شوارع الرموز المرتبطة بعالم السيرك . وأحيانا يقال أن الفن التجريدى فن بلا موضوع ، ولكن فى الحقيقة أن الموضوع فى أعمال الفنان جمال عبد الناصر أسبق بكثير من إختياره لمفردات العمل المتنوعة ، وفى رؤيته للتصميم الفنى كان الموضوع يؤكد على أسبقيته فى عمله . إن الموضوع وبالتحديد عالم عايشه الفنان حوالى عشر سنوات بعد تخرجه فى كلية الفنون الجميلة ، وكان خلال هذه المدة يحاول أن يدرك الحساسية المعبرة عن ذلك الموضوع دون اللجوء إلى مفردات معتادة سبق أن وظفت فى أعمال الآخرين بأبعادها الثنائية « الشكل والموضوع » ، وإنما كان عمله منصبا على تأكيد الشكلية مقابل الموضوع ، ليتحرر من أسر الأكاديمية وصرامتها . والأسلوب المهيمن على طبيعة العمل هو محاولة الفنان تأصيل هذه الشكلية بالصيغة التجريدية المرحة ، بالإضافة إلى تعمقه فى الموروث الشعبى لصناعة قوالب عروسة المولد فى بلده طنطا ، حيث عاش طفولته مع المبدعين فى هذا الموروث الذى يستخدم فيه الحفر على الخشب ، ولذلك كان فن العروسة من أقرب الفنون إليه من ناحية الفكرة الشعبية ، وإقترابا من أداة تحقق له البناء الشكلى . نرى ذلك من خلال الأعمال شكل ( ٩٠ ) ـــ فهذه العروسة تعبر عن مشخص جالس فى وضع كاريكاتيرى ، ينم عن تعاظم صاحبه على الرغم من تواضع مظهره ، لقد لخص الفنان فيه فكرة الشكلية بأسلوب فى غاية البساطة الصعبة ، متفاعلاً فى ذلك مع الزخرفة التى تؤدى دورها الرئيسى فى تأكيد حساسية

العمل الفنى . والكتلة فى هذا التكوين معمارية البناء ، تميل إلى التماسك والبعد عن الفراغات الشاسعة ، لكى تكمل الفلسفة الخاصة بها ، فهى عروسة تعيش فى عالم السيرك المحدود ،

وهناك تماثل بين أعمال الفنان جمال وشخوص الأساطير والحكايات الخرافية الشعبية ، فالفنان البدائى يلجأ إلى القناع ليمثل روحاً جديدة يختفى وراءها الإنسان . وجمال قد استخدم الرتوش كأقنعة يحاول أن يشكل بها تيمة تمثل كائنا مشخصا له بدن ورأس وأطراف ، كل هذا ليوحى لنا أن هناك بعض الشخوص التى قدمها ما هى إلا أقنعة تتبدل بتبدل المواقف . وكم من هذه الأنماط موجودة فى الأدب الشعبى ، وفى فن الوشم ، ومطروحة فيهما بشكل تجريدى ورائع . ويمثلها الشكل ( ١٠ ) .



شكل (٩)



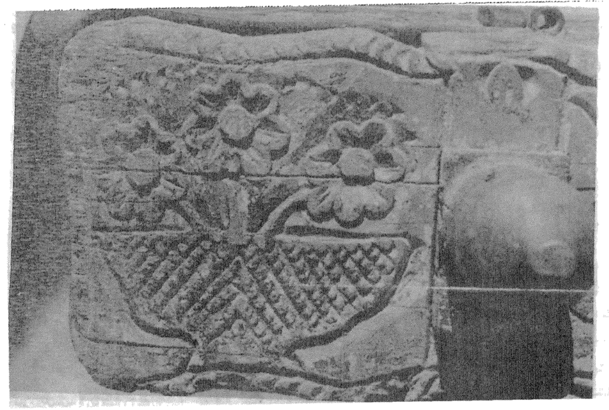
شكل (١٠)

والأشكال التى يقدمها الفنان ما هى إلا العوالم الخاصة به فى منظومة عقلية لا يستطيع أن يرى الواقع إلا من خلالها . ، نجد الفنان يحاول أن يمثل لنا نوعية من البشر تسير بقناع آدمى ، وهى فى الحقيقة لها خصائصها الحيوانية . وأن هذا الحيوان المشخص من المستحيل تحديد نوعيته بالشكل الحاد ، ولا يمكن تفسير المعنى فيه إلا بالرمز الموحى للمعنى ، نكاد نختلف فيه مع الفنان أو نتفق ، المهم أن هذا التكوين هو إبداع له رؤية خاصة ، والمعنى فى النهاية يتحدد من قبل الفنان ، ثم يترك لنا حرية الاختيار لمواقفنا من العمل الفنى .

عندما نستقرأ التاريخ نجد أن فن العروسة فى مصر ، يلعب فيه الرمز دوراً أكبر فى بعثها وتنشئتها . ودورا أكبر فى تحديد وظائفها أيضا . فهناك أمثلة متعددة للعرائس وخاماتها ومناسباتها ، ومنها ما هو مرتبط بالعادات والتقاليد ، ومنها ما هو مرتبط بصلب العقيدة وممارساتها . وهكذا ينشأ من وراء الرمز وقناعة الشعبيين به ، عروسة . وفى الوقت ذاته تنشأ مبادىء اجتماعية لها خلفية ثقافية عنها وتمثلها كقوة سحرية فى المجتمع مثلاً . والعروسة فى العصور الأولى لم تنشأ لذاتها ، وإنما هى نشاط مدرك من قبل صانعيها ، الذين شكلوا أبعادها الفنية التى تم شحنها بالأبعاد الاجتماعية لكل بيئة . لذلك فالعروسة ما هى إلا رمز لجوهر دينى ، ومعنى سحرى ، واحتفالية اجتماعية ، وغرضا لصد الحسد . ومع التقدم الحضارى تفقد العروسة بعض القوى التقليدية الموجودة فى الشكل الوظيفى لها . فتبتعد عن أداء الوظيفة البدائية بمدلولها الشامل ، وتزداد إقترابا نحو طابع العادات فقط ، وتظهر قوى جمالية تمتاز بإيقاع يعكس الماضى والحاضر فى نسيج الإبداع . ولكن مع ذلك يبقى دوما العنصر الأيديولوجى للعروسة . وهو فى هذا يمثل البعد الأسطورى ، وهو الذى يتطلب من صناع العروسة أن يستبعدوا تماما ما يجرى حولهم من تناقضات فى المفاهيم التاريخية ، وعليهم بالفطرة استكشاف طريقة متجددة دوما للحياة والواقع الثقافى ووجدان الإنسان ، إلى جانب تنمية المهارات والأخذ بالأدوات الجديدة ، مع الاستفادة بكل معطيات الخامة المُستحدثة كالبوليستر وغيرها ؛ وذلك لتدعيم موقف العروسة وثقلها من التراث القديم ومع حاضرها المعاصر ، وخصوصا بعد أن تأنسنت وتحولت إلى منظور إنتاجى إجتماعى يقوم فى المقام الأول على فكرة الرمز وعلى ظاهرة الأسطورة .

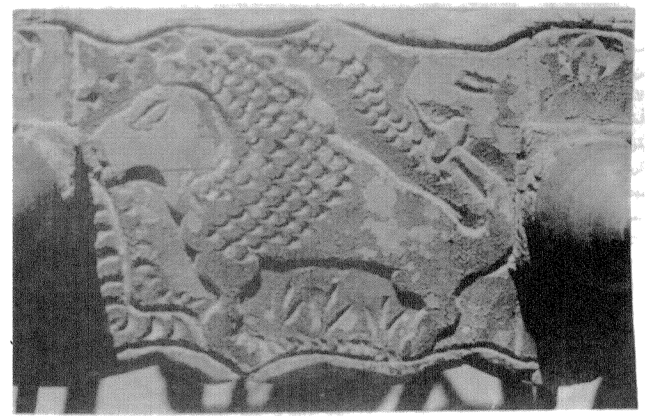
وتعتبر العربة الكارو من أخصب المجالات للتعبير الشعبى عند الفنان فى النقش على عناصرها المختلفة . يلجأ النجار إلى استخدام حليات متنوعة لتزويق العربة لتبدو للناظرين على أنها عروسة . ففى الشكلين أرقام ( ١٠ و ١١ ) نجد وحدة نقشية من الطير ، ويبدو أن الصانع أراد بهما تمثيلاً لطائر الحمام ، وقد استغل الحفر الغائر ، وكذلك الحفر البارز ، وأحيانا يدمج الأسلوبين معا . ويضيف عنصرا نباتيا آخر لكى يعطى فكرة البرواز المحيط بالشكلين . ولم يكتف بالحفر فقط ولكنه إستغل الطلاء « البوية » فى تلوين الطائرين . إن البراعة تكمن فى محاولة الفنان محاكاة الواقع ، ويأخذ الطائر عنوانا للسرعة كما يقول الناس عادة « طيارة » إشارة إلى تنفيذ الطلب بأسرع ما يمكن . وكذلك فإن الطائر يرمز إلى الحمام الزاجل الذى ينقل الرسائل إلى الآخرين . وفى الشكل رقم ( ١٢ ) نجد الفنان ينقش على أحد جوانب العربة الخلفية حوضا من الزهور أو باقة مهداة من صاحب العربة لأصحاب المصلحة عندما يبدأ فى توصيل طلباتهم وكأنه يودعهم بها . الزخرفة البادية على الحوض إنما هى تمثل نقوشا بدائية تأخذ تحويراتها على أشكال مثلثات قمتها إلى أعلى ، لكى تأخذ العين معها إتجاه الورود . ولم يكتف الفنان بذلك بل أخذ رمزاً ثلاثيا فى عدد الورد وأحاطه ببراويز عبارة عن « ضوفر غائر » . وعن الأشكال الحيوانية يلعب « السبع » ، الدور المحورى فى التشكيل الفنى فى عربات الكارو باعتبار أن الرجل السبع له كبرياء وأنفة السبع ويستطيع أن يدافع عن عرينه ( العربة ) ويحمى بالتالى البضاعة المنقولة ، إن الشكلين أرقام ( ١٣ و ١٤ ) يمثلان أسطورة تشكيلية بالغة الجمال من حيث التصور والإخراج والعمل الحرفى . وعلى الرغم من أن المصريين فى العصور الفرعونية لم يستغلوا هذا الحيوان فى التعبير الفنى كثيراً إلا أنه فى العصور الإسلامية تشكل فى أعمال نسجية ، وأيضا فى أعمال الوشم ، تأثرا بالسير الشعبية ومفاهيمها الرمزية . والفنان الشعبى المعاصر تدفقت المأثورات فى وجدانه وعبر عنها بهذا الشكل الفنى . والحفر هنا بارز يجسد بدن السبع بشكل واقعى ، ممتلئا بالحركة والتحفز . يشكل الخط الخارجى مع النقوش على المسطح عنصرين محوريين فى تأكيد تلك الواقعية . تدخل البقعة الحمراء فى نهاية السبع فى الشكل لتضيف أيضا معنى رمزيا وكأنها راية تنذر بالخطر لكل من يحاول الإقتراب من البضاعة بدون حق . العناصر النباتية المحيطة بالشكلين تؤكد على معنى الأمان والحب .

شكل (١١)



شكل (١٢)

شكل (١٣)



شكل (١٤)

وهذا الإتجاه نحو التعبير بالسبع نجده كثيرا فى فن الوشم ، وايضا على بعض الواجهات المعمارية فى قرى النوبة ، وعلى الأخص منطقة الحصى التى يميل أهلوها إلى استخدام هذه الوحدة على جانبى الباب . وفى أحد الرسوم القوية التى رسمها فنانها الشعبى « الأسطى أحمد بتول بداخل الديوانى » ، نجد أنه استخدم سيفا مشقوقا واحاط السبع بطائرين من أبى قردان ، ثم شكل التكوين على هيئة عتب علوى مزخرف أيضا بمثلثات مقلوبة متكررة .

والحديث يعود بنا إلى فن الزخرفة بالرسم . ففى تلك الرسوم الشعبية التى ينقشها الإنسان على جسده متخذا صورا خطية من البيئة ، وصورا تجريدية من الطبيعة ، ورموزا خلقها تعبيرا عن الفكرة المرتبطة بالسحر وإرتباطها بالمواقف التى يتعرض لها . بالإضافة إلى ذلك فإن أغلب تلك الرسوم تكون فى الواقع تلبية لمعتقد دينى وطقسا من الطقوس التى تمارسها الجماعة فى مناسبات لها دورها فى الحياة عند الأقوام القديمة ، والتى ماتزال آثارها باقية إلى اليوم . فكان الرسم يتطبع بعدد من الرموز والطلاسم على وجه الإنسان مباشرة ، فهو يمثل حالة إندماجية إيمانية ، وترمز معها إلى قوة السحر . وكان القناع المرسم على الوجه مباشرة يمثل بالتالى حالة إنفعالية خاصة ، بالإضافة إلى الاستخدامات الأخرى فى الجو الطقسى العام ، من تدخلات مع الإيقاعات الراقصة والأصوات المتكررة ، والدقات على الطبول والدفوف والصاجات ، وأشياء أخرى كهز الحجارة الصغيرة فى فوارغ من المعدن وغيرها . وهذا الأمر دليل من الناس للتقرب إلى الإله ، ومشاركة من صاحب القداس فى السر الإلهى . ، إن إبتداع الرسم على الكفوف ، والأرجل وأحيانا على الجبين ، هى رموز بالدرجة القصوى لها ، وهى قديمة قدم النقش الفنى ذاته . ولا شك أن المرأة قد ساهمت فى خلق عدد من المفردات الخطية العامة والتشكيلية الخاصة والتصورات المبهمة والمشخصة ، كلها من أجل إعطاء الدليل على قدرتها على المعايشة الوجدانية مع المعتقدات السائدة . « جرت العادة أن يزخرف المنزل ويجمل فى منطقة وادى حلفا فى عدة مناسبات ... تقوم صاحبة الدار بوضع ورص أطباق وصحائف وأشياء أخرى ، وقد يساعدها الرجال فى ذلك .... وفى مناسبات الزواج ، وهى الأهم ، تقوم الفتاة المقبلة على الزواج بجمع صويحباتها ، ويقسمن أنفسهن إلى مجموعات بعضهن يقمن بأحضار المواد والبعض الآخر يقمن بالتحضير والبقية بالرسم . أما مواد الرسم فأغلبها تؤخذ من مواد محلية ، فهناك المواد الجيرية الملونة وتحضر من الجبال القريبة أو تحفر من الأرض . ومن ألوانها « المقرة » الأحمر ويسمى بحجر الصومى ، والرمادى الداكن ثم الجير الأبيض . وقد يقوم بعض النساء الكبار السن بالإرشاد ، ولكن لا يوجد نساء متخصصات فى ذلك ، بل إن كل واحدة تشترك بما تستطيع . وعلى العموم فهذا العمل الجماعى يشبه إلى حد بعيد عادة اشتراك النساء فى تحضير مستلزمات الزواج فى بقية انحاء السودان .

أما عن الرسومات فهى تتجه ناحية الرمزية « وهى تتكون من أشكال تجريدية رسمت بطريقة تقليدية متعارف عليها لا تتغير ، ترمز بها المرأة إلى أشياء تعتقد أنها نافعة جالبة للخير دافعة للشر . ومن المناظر الغالبة على رسومات النساء شكل بيضاوى مقبب يحفه علمان على الجانبين وفوقه هلال ونجمة أو ثلاث نجوم . وقد يتطور ذلك إلى ما يشبه الجامع ومئذنته ، وهذه المناظر تخصصت فيها النساء حيث يقمن بعملها بالرملة الحمراء فى مناسبة الزواج .

ومن الأشكال الأخرى المأخوذة عن نباتات بيئية « هناك بعض الزخارف والأشكال التى تمثل التقليد والعادة ، ولها علاقة عقائدية ، ومن أشهرها الأشجار والشتول . ومن اشهر أنواع الأشجار النخلة ويستعمل أحيانا الجريد فقط ، ويكثر استعمال رسم أطراف الجريد وبه اوراق ، وهذه تشبه إلى حد بعيد زوائد الجريد التى تترك فوق أعالى الحصير كزوائد زخرفية « شراشيب » أو لهش الناموس .... والدوائر من اكثر الأشكال استعمالاً لتكملة اللوحة ، وأغلبها ملون ، ويظهر أحيانا فى وسطها الصليب أو أحيانا علامة إكس ، وأحيانا تأخذ شكل دائرة ملونة داخل خطوط متعرجة ( دائرة الشمس أو حلقة الساقية )[٧] .

والرجل كان مناقسا للمرأة ، وجعل من الفن الزخرفى المرسم تصرفا تشكيليا يعبر عن قوته وعلى براعته وسط أبناء القبيلة أو الشعبيين ، وكلما كان الرسم عميقا ومتعددا كان دليلاً أقوى على إيمان صاحبه ، وهذا الدافع ساعد على نمو الأشكال الفنية وتعدد أنواع الخامة مع قدرته على تخليق رموز جديدة وإظهار فرديته الجمالية فى مجال النقش والتلوين والزخرفة . إن الشعبية المعاصرة أخذت هذا الفن ووظفته فى مجالات عديدة محتفظة فيها بالجوانب الرئيسية منه ، وهى التعبير الإيمانى

وقوة السحر وصد الحسد ، وأيضا الجوانب الترويحية مثل ليلة الحنة ويوم الفرح . إبتدع الشعبيون فى الاسكندرية ما يسمى سجادة الفرح ، فى هذه السجادة مارس الشعبى طريقة من التشكيل الجمالى المعتمدة على الخامة المتوفرة من نشارة الخشب المصبوغ بألوان متعددة . وجاءت تلك الزخرفة فى تصور واع بدورها فى المناسبة الترويحية الاجتماعية ، فجعل الخطوط والمساحات تعبر عن ذلك . وأكثر ما حرص عليه الشعبى تأكيد مهارته فى استخلاص رموز تأخذ نماذج بيئية كالسمكة والطير وغيرها من الزخارف النجمية والدائرية والمثلثات بعيداً عن النمط التقليدى للسجاد ، فى تباين لونى واضح ، بالإضافة إلى استخدام الخط والكتابة والأرقام لكتابة الحروف الأولى للعرسان وتاريخ الزواج ، ولكن بحروف أجنبية تقليداً لما هو متبع فى بعض الأوتيلات . وهكذا ينشر الحرفى جو من المتعة وجو من السعادة من خلال مرسماته الاجتماعية ، ولكنه ابتعد مع ذلك عن توظيف المشخصات الآدمية والحيوانية ، وهذا من خصائص البعد الفهمى للعمل الشعبى فى اختيار الوحدات الزخرفية بطريقة واعية ومناسبة مع الوظيفة المحددة لها . وقد أخذت هذه البدعة طريقها نحو التأنس الإجتماعى والتفاعل الشعبى بالإضافة إلى التظاهرات التقليدية الأخرى .

إن ما نراه فى الزخارف الشعبية من خطوط ومثلثات ومنحنيات ودوائر ، ما هى إلا ترانيم لها صوت ، لأن العين وحدها لا تدرك معنى لهذه الزخارف بمسمياتها التى تتردد فى حلق أصحابها ، كما أنها لن تكن مجرد ترجمة لأشكال مجردة من الطبيعة ، وإنما هى صيغ إعلامية إجتماعية لها صفة العلانية ، صيغ تدون المناسبة بترانيم لونية وإيقاعية ، راقصة بخطوطها ومنحنياتها ، لتتكامل معها كل العناصر الفنية الكفيلة بتحقيق أعلى درجات الإندماج الإجتماعى ، ولتضيف رموزاً متقاربة . وهذا الأمر فى الحقيقة جعل من المرسمات الخطية تحتفظ بخصوصية التشكيل عند توظيفها منفصلة أو مرتبطة بالنقش والنحت .

إن ملكة الإنسان الشعبى فى تكييف عناصر رمزية جديدة تتطابق مع رؤية العصر ومع أحلامه التى تكاد تتوقف على ما يؤديه من عمل وما يصنعه بيديه . ، لأن الرمز مقصور على إدراك الموجودات المرئية ، ولو كانت تصوراته عنها خيالية وأسطورية . ومن هنا كان على الفنان الشعبى أن يدرك ما لا وجود له ، عن طريق ما لا وجود له أيضا . ومن هنا فإن أغلب الرموز تأتى دائما فى إطار من التجريد الساحر والكونى الشاسع فى عمقه وفلسفته ، وكأن الرمز هو الموصل الجيد النفسى ، بديلاً عن الإدراك العقلى القاصر فى هذه الحالة على فهم المحسات الخارقة ، إنها لعبة الصوفيين والمتواكلين وإنها روحانية لفهم ما يمكن أن يفصح عنه بطريق مباشر سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو جنسيا أو عاطفيا . وهو فهم لا يقوم بحال على التقابل المادى بين الخير والشر ، ولا بين الحياة والموت ولا بين السحر والحسد ، وهكذا . ولكن يتم ذلك من خلال رموز تتحد وتتوحد بينها المفاهيم جميعها فى رؤية شعبية تعلن عن نفسها من خلال التقاليد والأبعاد الاجتماعية الأخرى . وبالضرورة ينعكس ذلك كله على معانى كل رمز على حدة بعد ذلك تركيبيا وعضويا .

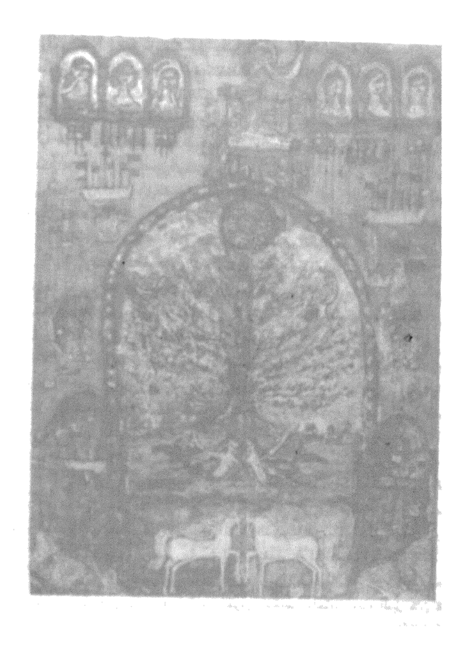
## رموز احتفالية وفاء النيل والتعبير الجمالى عند سوسن عامر :

الرمز الاجتماعى المرتبط بمناسبة قومية كاحتفال وفاء النيل فى بنائه الكامل ، نجد أن الدلالة فيه تعبر عن وظيفته الاجتماعية أيضا ، وعن كل الموروثات الشعبية المرتبطة بهذا الاحتفال . فالرمز على الرغم من اجتماعيته هو عمل تشكيلى ( عروسة النيل ) ، قائماً بحدود فنية ، ومعتمداً على خصائص تشكيلية . ومن هنا فإن الرمز فى نشوئه يخضع فى المدى البعيد إلى مدلول يعبر به عن حاجة المجتمع له . وهذا المدلول يخرج عن النطاق البيئى إلى رحاب الشخصية المصرية كلها . ومن جهة أخرى فالرمز خيالى أسطورى نابع من حكاية فرعونية قديمة تشير إلى فضل إيزيس فى فيضان النيل . فالرمز بدأ خياليا ثم تحور إلى حكاية ثم تجسد فى عمل فنى معبر عنهما . ولذلك يمكن أن نقول أن الرمز فى هذا المجال يعتبر رمزاً تعبيريا خالصا على الرغم من وظيفته المادية . ومدلول ذلك الرمز يقع تحت الظاهرة الثقافية بعد أن تلونت بالفكر الجمعى للمصريين ، وتوظفت

فى المعنى المتاح لها . ومعنى هذا أن الرمز التشكيلى يعتبر فى هذه الحالة بمثابة الشفرة الخاصة التى تفتح موضوعات حسية ، وتجعل من مضمونها رمزاً يسمح له بالوجود كاحتفالية . ومن خلال آثار متعددة تاريخية ، أثر الحضارة الفرعونية أثر المسيحية أثر الاسلام ، كلها أصبحت مصرية الفكر عالمية العقيدة . والسؤال ، كيف عاشت تلك الرموز عن وفاء النيل وانتقلت كعادة عبر الأزمنة التى تصل ما بين الحاضر والماضى ؟ . ربما كانت الوراثة المكانية وأثر النيل على حياة المصريين هما الوسيط الذى انتقلت به هذه الرموز ( أشكالها التعبيرية ) . والحقيقة التى يجب أن تقال أن الرمز ومدلوله قد يزولان ويتغيران إذا اتخذا شكلاً من أشكال الضمير الوطنى . إن إصرار الفنان الفرعونى على تصوير صورة السماء على سقف مقبرة الملك سيتى الأول فى وادى الملوك ، وحشوها بعدد هائل من الرموز الفنية المتنوعة ، من نجوم إلى رسم إمرأة تمثل إيزيس تميل بانحناءة بحيث تلمس الأرض بأطرافها وكأنها تحيط بالكون كله من المشرق إلى المغرب . إن اللون بدرجته هذه يرمز إلى النيل أكثر من السماء ، ولأن المنظور المادى ملغى من التصوير الفرعونى فإن التداخل بين الأرض والسماء جاء فى توحد من خلال توظيف اللون . وهناك أشياء أخرى كالشمس والقمر ، وكلها صورت بتكوين تشكيلى رائع بعيداً عن المفهوم الجنائزى المعتاد لمثل هذه المقابر . إنها صورة بلاغية لصور اجتماعية عميقة ، ولرموزها مدلولها عند الإنسان المصرى . إنها مجال شامل لمجموعة مصغرة من الرموز ، لعبت بلا شك الألوان بجانب التصميم العام للوحة دورها فى الإيحاء بالحياة ومفرداتها . وليس من قبيل المصادفة أن يتخذ الفنان المرأة إيزيس عروسة المصريين لتمثل تلك الكونية بين الماء والحياة ، كلها من البداية إلى النهاية . وعن علاقة الماء والرموز الأخرى بعضها ببعض فإن « أجمل ما فى العلاقة بين الماء والأرض العلاقة الجنسية ، فالماء يشبه الزرع لدى الرجل ، ويفيد بعض الرموز أن السماء تعانق الأرض وتضاجعها بواسطة القمر ... وفى القديم ، كان التزود بالماء إلى البيوت عملاً مهما خاصا بالمرأة ، فالبئر هى نادى السماء ، وهى تلعب دورا مهما فى القرى فتشكل رأيا نسائيا عاما له أسراره التى لا يجب أن يعرفها الرجال » ، أما علاقة الماء بالموت وهذا ما أكد عليه الفنان المصرى فى رمزيته للون ، فى مؤلف له حاول فيه الكاتب الألمانى ر. كليينبول ، تفسير العلاقات التى تربط الأحياء بالأموات عند الشعوب البدائية ، وتوصل إلى نتيجة تؤكد أن الموتى يحاولون جذب الأحياء إلى عالمهم ، وأن الجمجمة الرمز الحالى للموت ، تظهر أن الموت فى ذاته ليس إلا إنسانا ميتا ، وأن الإنسان الحى لا يشعر انه فى مأمن من ملاحقة الموتى إلا حين يفصلهم عنه مجرى ماء النيل ، فتدفن هذه الشعوب موتاهم فى حذر فى الجهة المقابلة النهر فالماء بهذا الشكل يقتل الموت . هنا جاء فى انجيل لوقا فنادى الغنى قائلاً ، يا أبت إبراهيم ، ارحمنى وأرسل لعازر ليغمس فى الماء طرف أصبعه ، ويبرد لسانى لأنى معذب فى هذا اللهيب » . هكذا نقطة الماء تحيى وتنتصر على الموت . وفى القرآن الكريم قال الله عز شأنه « وجعلنا من الماء كل شىء حى »[٨] صدق الله العظيم . لذلك فإن توارث هذا الرمز القومى الخاص باحتفال وفاء النيل كان عملاً إيمانيا واجتماعيا ومناسبة ترويحية .

وهكذا ، فإن صورة النيل السماء عندما صورها الفنان المصرى صبغها باللون الأزرق النيلى وجعل أرضيتها صافية عذبة . إن العناصر الثلاثية وهى « المرأة ، السماء ، النيل ، شكلت الأبعاد الحسية والنفسية والعقلية للرمز فى هذه المناسبة ، وانعكس ذلك على الفنانة « سوسن عامر » ، التى اتخذت مجال التعبير الشعبى منهلاً دائما لأعمالها فى فن التصوير . وفى لوحتها تحت عنوان « من تراثنا » حول احتفالية وفاء النيل ( الشكل رقم ١٥ ) ، مثلت فيها الفنانة مجموعة من المفردات الرمزية الشعبية فى توظيف جمالى متأثر بالأسلوب الشعبى فى توظيف العناصر ، احتفالاً بهذه المناسبة . عايشت الفنانة عناصرها بشكل جماعى فى منتصف اللوحة ، وتأخذها فى الإمتداد من أسفل إلى أعلى ، ثم أحاطتها ببرواز مرشق بمصابيح ضوئية ، وجعلت فى وسطها شجرة الحياة تمتد فروعها تحمل ثماراً وطائراً رمزياً . وفى أسفل الشجرة وضعت جنيتين من عرائس البحر تمثلان الجنس ، على فرسين أبيضين ، وهما يمثلان لدى الفتاة رمزاً لجمال الفرس . ومن جميل التصور أن تبنى الفنانة هذا التكوين العام فى إطار المرأة ، وتجعل عجلة الزمن المستمرة كدائرة فوق الشجرة لترمز بها لعمق التاريخ وإرتباطه بهذه المناسبة الاحتفالية .

وتبدأ سوسن عامر بعد ذلك بتوظيف عناصر تشكيلية أخرى من أهمها توظيف « صندوق الدنيا » على جانبى اللوحة موحية بأن الناظرين يطلون على الاحتفالية وكأنها سيرة من السير الشعبية ، وكأنهم يطلون من الشبابيك أيضا لمشاهدة موكب العقبة



( والعقبة اسم المركب التى كانت تحمل تمثال عروسة النيل » . ثم تضع الفنانة على سارية المركب ديكا ابيض ، وهو ايضا من الرموز الشعبية . إن اللوحة فى فكرها تعطينا إحساسا اكبر بالزمن والمكان وبالوحدات الرمزية التاريخية كمحصلة من محصلات التفاعل الثقافى بين الرموز والتأثيرات الأخرى . وتقوم اللوحة على لحظة تفكير وإحساس بأهمية استقراء التاريخ المصرى ومعايشة الموروثات الشعبية فيه . والفنانة بذلك تواصل بتفرد واضح الاهتمام بهذا الجانب من التوظيف الشعبى بدون درجة من الاستعلاء ودون إغفال التأثر بالفن الشعبى . الحديث بعد ذلك عن هذا العمل ينعكس على الحديث عن القديم والمعاصر ، ويكشف عن دور الفنان فى تأصيل العمل الفنى من خلال أنسجة تعبيرية وتكييف جمالى ، حتى يشعر الإنسان معهما انها تحكى حكاية قديمة بأسلوب جديد . إن اللوحة لا تدخل فى اعتبارها عنصرى الضوء والظلال ، ولكنها تؤثر علينا من خلال درجات توزيع اللون ، كما أن اللوحة لا تبنى نفسها من خلال قياسات معروفة فى فن التصوير ، وإنما من الواضح أن توزيعات العناصر والتقابلات ومزج المعانى الرمزية بعضها ببعض ، جعلتنا نتماسك مع بنائية موضوعية إلى حد كبير ، بالإضافة إلى كثافة الألوان وتعايشها بين لمسات الفرشاة والسكينة ، كلها كشفت عن نظرة إبتهاجية مرحة ، وكأن الفنانة عايشت العمل بالفعل يوم عيد . إن من الأمور الجمالية للوحة هو تناثر العناصر فى مساحة اللوحة كلها دون الاهتمام بالمنظور على الإطلاق ، ودون تخطيط مقصود ، وإنما نستشعر أن المفردات والعناصر هى التى اختارت اماكنها فى اللوحة .

ومن موضوعية الفكرة عند الفنانة سوسن عامر ، أن الرمز يمثل جوانب مادية وأخرى حسية ، أى أن الرمز معها له طبيعة تشكيلية تتمثل فى وجود العمل الفنى ، وله أيضا طبيعة تصورية وجدانية وذهنية تتمثلان فى مجمل الإنفعالات الحسية تجاه الفكرة الموضوعية المراد التعبير عنها . واستخدامها للرموز المصفرة كفيل بأن يكون تعبيراً عن الفعل التشكيلى ذاته . ويبدو ذلك فى أن الرمز عبارة عن كوكب محمل باتجاهات حددت له القيمة والمدلول ، وخصوصاً ونحن نقصد بحق وصف الرمز عند الفنانة سوسن عامر بالتجربة الواعية التى تحقق تفاعلاً فى مستوى متوازن بين خيالاتها وإنفعالاتها بهذه المناسبة . نضيف إلى ذلك بعدا تشكيليا آخر أجرته الفنانة حين إختارت الشجرة رمزاً إحتوائيا للفكرة وللعناصر التشكيلية الأخرى ، يعود إلى رمز الشجرة فى المأثورات الشعبية ، « ولم تختر الديانات الشجرة رمزا للكون فحسب ، بل أرادتها تعبيراً عن الحياة ، والشباب ، والخلود .أيضا .

## صندوق الدنيا وتعبيرات عصمت داوستاشى الشعبية :

« ليس من السذاجة بمكان أن نقف أمام لوحة من اللوحات متسائلين عما عبر الفنان من خلالها ، ويحق على المتفرج الذى يواجه بكثرة الرموز وتعددها فى أعمال عصمت داوستاشى أن يطلع على معنى خفى . أما عصمت نفسه فلا يقبل أن يصف أعماله كتنفيذ لهدف ـــ معلن أو خفى ـــ محدد أو سابق ، لا يعبر عمله عن أبجدية موجودة وثابتة مهما تكن باطنيتها ، بل يتكون عالمه الخاص من خلال التنوعات التى يجريها إنطلاقا من هذه الأبجدية « ما هو تلقائى فى الإنسان إنما هو ثقافته .

إن العناصر التزويقية المأخوذة من الفن المصرى-القديم ( زهور اللوتس ، الخطوط المعرجة .. ) أو من الفن الاسلامى ( زخارف ، رسوم هندسية .. ) أو مما سبق للفنان أن جربه فى عمله ، كل العناصر تهدف إلى إغلاق ساحة اللوحة وتملأ كل الفراغات فيها ، كى تبرز ببياضها العناصر والأشكال الرمزية ، أما هذه العناصر والأشكال فوظيفتها الفنية تكمن فى إفشائها بطلان وسطحية هذا العالم المكتظ بالمظاهر الذى نسير فيه .

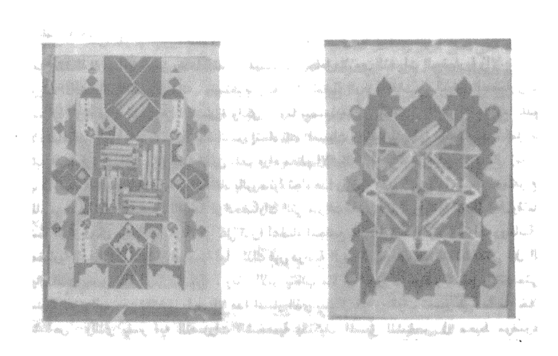
إلا انه لا يجب أن نستنتج من كثرة العناصر المزخرفة ومن وفرة الألوان أن وظيفة الفن واللوحات نفسها هى الزخرفة ، فالعناصر الرمزية فيها ترمى من خلال المعتقدات الدينية أو الشعبية إلى إعلاء وتمجيد الاتصال الروحى ، أى تعبر عن المحاولات التى يقوم بها الإنسان كى يتجاوز حدود بشريته ودنو شأنه . والعنصر الذى تنتظم اللوحة حوله هو الجسد بعد أن خلع من جسديته مشيراً ببياضه إلى الروحانية ، إن اللون الأبيض يحقق فى لوحات عصمت فتحا مزدوجا ، فتح ساحة اللوحة وفتح الكون نفسه بما يحتوى عالمنا من التعابير الرمزية المتعلقة بقوس الإنتقال والتحول من مرحلة إلى أخرى »[8] .

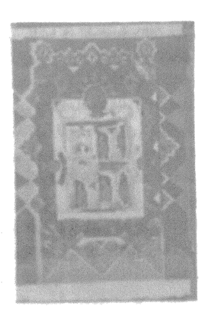
صندوق الدنيا ، أحد أشكال الفرجة الشعبية وأكثرها خيالاً ومتعة . هذا الصندوق الذى يحكى حكايات الأبطال الشعبيين ، وأحيانا يقدم بعض حكايات الأبطال فى السير الشعبية ، من لصق مجموعة من الصور الفوتوغرافية والتى كانت منتشرة فى الأربعينيات لأبطال بعض الأفلام التى كانت تقدم وقتها . « فى زمن ما كان يتجول فى شوارعنا ذلك الصندوق العجيب حيث لم يكن لهذا الجيل وقتئذ من عالم الرؤية ما يتوافر الآن ، كنا نلتف حوله ، صندوق خشبى ذو إطارات وحليات زخرفية من موروثات شعبية ، ومن خلال فتحات دائرية تنفذ عيوننا إلى عالم من السحر والخيال » . عاش صندوق الدنيا مصريا ، كما عاشت البايونولا والقرداتى والحاوى ، فى وجدان المصريين زمنا ليس بقصير تطوف النجوع والكفور والشوارع ، وأمام القهاوى والحدائق تمتع الناس وتجمعهم عبر أثير من العواطف ، فتبهج العين والنفس فى آن واحد . كانت الاسكندرية مصدرا من مصادر إنتشار آلة البايونولا بالتحديد لوجود المغتربين من أجناس مختلفة أوروبية . وأيضا عاش بجوارها صندوق الدنيا فى أحياء الاسكندرية الشعبية . ولد الفنان عصمت بالاسكندرية فى ١٤ / ٣ / ١٩٤٣ ، واختار لنفسه لقب « داوستاشى » بعد أن وجد فى متروكات الأسرة ما يفيد أنهم من أحفاد عائلة داوستاشى » ، وتخرج فى كلية الفنون الجميلة قسم نحت .

فن التصوير مع داوستاشى له اداء مبنى على فكرة معقولة بتصور غير معقول ، يأخذ نهجه من التعبير الشعبى الذى يصف الشنب عندما يقف عليه الصقران ، إنه وصف خيالى يجنح إلى تمجيد القوة بشكل غير معقول ولكنه مستساغ إلى حد كبير . إنه يتناول الفكرة ليبعث فيها الحياة من خلال رموز متعددة وزخارف لا منتهية وألوان ممتدة فى جدليتها غير الواقعية ، وربما عند الآخرين من الفنانين يكون مستحيلاً تركيب مجموعاتها ، خوفا وإبتعاداً من مصيدة الزخرفة ، ولكن داوستاشى يأخذ الألوان ويتجه بها نحو الاستحالة ثم اللامعقولية دون أن يفقد خصائص فن التصوير ، ويجعل فى الوقت ذاته الاستغراق فى الجماليات معقولية واعية . إن الشعبية عند الفنان داوستاشى نوع من الهوس يكمن فيها التأصيل الذاتى ، فيدمج العناصر بقوة الإبداع فى إطار من الأسطورة اللونية وتحدوها الخطوط والمساحات لتعكس وجهة نظر الفنان إلى التراث ، فعالم الخيال يثير نوعا من اللا وحى ، لأنه واقع مرئى يتطلب نبعا من الاحساس لتأملات عميقة فى البعد الفلسفى من وراء الحكم والأداءات الشعبية . يؤكد الفنان على أن الفن دوره أن يقدم صورة أكثر صدقا لما هو غير وارد وما هو غير معقول . إن عالم الرموز الشعبية هو عالم الوضع الإنسانى فى خبرته العريضة مع الحياة ، ولذلك فإن الحياة تتطلب المواجهة فى ملتقى لنتلقى منها شحنة مركبة متجانسة من الرموز تذكى معها النزوع إلى معرفة حدسية بالوجود الذى نحن وفنوننا جزئيات منها . والأداء الشعبى فى فن المرسمات الشعبية بما يتسم به من وضوح أو غموض أو إحالة ، فإنه فى النهاية وسيلة للتعبير عن التقاطنا للحدسية الوجودية ومعرفتنا بها . إن داوستاشى يقف مع الشعبى فى إتجاه واحد فى الاقتصار على استخدام الرمز ومدلوله فى التعبير عن الرؤية الحدسية ، ولكنه يفترق عنه عندما يقتصر دور العقل على بناء المركب التشكيلى فيتحاشى فيه الالتزام باتجاه غير المعقول عند الصياغة الجمالية . وهنا نلتقى بوجه أساسى من أوجه الاختلاف بين عصمت والشعبى ، فبناء الجمال عند الأول هندسية موحية تسعى للاقتراب من لغة الموسيقى الالكترونية ، مستعيناً فى ذلك بالموحيات الشعبية . أما البنية الجمالية عند الثانى فهى مسطحة إيحائية جمعية التخليق والمعشر ، لتعميق صورة البعد النفسى الفطرى فى صورة الوجود وتوضيحها بأبعادها الاجتماعية . ولكن إذا كان هذا الإختلاف فى اسلوبية البناء الجمالى لا يقدم تناقضاً يصل إلى القطعية بينهما ، فإن التحليل المنطقى وبمعايير موضوعية إن صلحت لأعمال داوستاشى فإنها أيضا تنطبق على الفن الشعبى . وينقلنا ما تقدم إلى أن نقول إن الذوق المشترك بين كل من الفنانين يجعل إتجاه التعبير فيهما عنصراً ذاتيا من خلال التطبيق والاستخدام والاستجابة الشخصية والأخرى الجماعية لبعض الصلات الجمالية فى كل منهما . ولكن ، وهنا لابد وأن نضع سطورا غير قليلة تحت ولكن ، لانه من الممكن أن نطبق معايير موضوعية مبناها أصول معينة ، منها الرغبة فى الابتكار ، البحث عن الرمز الكفيل بتحقيق المدلول المطلوب ، ودرجة المهارة فى كل منهما فى معايشة غير المعقول فى عالم من المنطق بعيداً عن الفرضية المحددة .

إن عصمت داوستاشى عندما رسم عزف ، وعندما عزف دون ، وعندما دون أبدع عملاً يشتمل على كل هذا ، عملاً يتحقق من خلاله وتنبثق منه الابتكارات التى تفرق بين غث المرئيات والثمين منها ، بين ما هو أصيل وما هو مفتعل . إن معيار الكمال فى أعمال الفنان ليس الإتجاه نحو إقامة معرض ، ولا تكامل لونى مرحلى ، ولا استنشاق عبق التراث وحده ، بل إنه على الأخص أصالة الرؤية وصدقها ، وعمق التجربة الذاتية ، وهذا هو المستند الذى يمكن على ضوء حيثياته الحكم على مكانة الفنان فى الحركة التشكيلية . وتحت عنوان « وتريات » تبدو ظواهر الرموز التاريخية متطلعة من خلال بيئاتها ومعانيها غريبة مثيرة تدعو للدهشة المتسائلة ، ربما كان وجودها بين الشعبيين أمرا ليس بغريب عليهم . ولكن عندما تناولها داوستاشى بالتحليل والتعميق جاءت أبعد من عقولنا . إن كل عنصر فيها حكاية : خيالية ، واقعية ، معقولة ، مبهمة ، عالم من الغرابة والمحال . هل يقول لنا الفنان أن هناك آفاقا أبعد من العقل إنها النفس والحلم . الحلم عند داوستاشى يأخذ مكانته الصدارية التى تفترش أرض الأساطير والمعتقدات ، إن الحلم مرادف للرمز ، وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الداوستاشى مكاناً رمزيا . ولكن يدعونا فى أعماله أن نبتعد عن الخرافة لأن الخرافة ترف ، كما انها عبء على المرء وتعوق النماء ، والفرق بينها وبين الأسطورة ، أن الأسطورة خبرة حياة ، والخرافة هواجس وخزعبلات . إلى هذا الحد إستطاع الفنان أن يصل إلى جذاذات الفكر . يخشى الفنان دائما أن تتوه أعماله وسط مساحة اللوحات فتراه يملأ كل الفراغ بكل العناصر المتأثرة بالفنون الإسلامية العالمية ، والفنون الشعبية فى منظورها الأعمق ، التوارث الفنى يعنى التوارث التاريخى له ، ومعنى الخط فى

السيريالية لا يجنح فى إتجاه بعيد عن معنى الخط فى الفرعونية ، فإن المعنى يتحدد فى التشكيل ، أما وسيلة التوظيف تختلف . إنها دوامات استقرت بعد فورانها ، إندمجت بعد تشابكها مع ميراثها المتعدد فى جذوره ، عالم يدور ويدور دون أن يستطيع المرء أن يلاحق رموزه . لقد وظف الفنان تلك الدوامات فى حركة دائرية تسير وقطرها الخارجى مشبعاً بكل ما كان وما سيأتى . فلديه رؤية لا نهائية تخلط بين الماضى وتتنبأ بالمستقبل ، وكأنه عراف المدينة يقرأ الطالع على سطوح أعماله . لم يستبعد داوستاشى مفرد من مفردات الطبيعة ، كلها آتية فى التكوين : شجيرات ، بنايات ، أشخاص ، سماء ، أرض ، ورود ، رموز إيمانية ، إلخ . إنها سجادة تحقق الجماليات فى عملية متبادلة من الاقتراب والابتعاد من مفردات الطبيعة . هناك نفس التركيب فى حكاية صندوق الدنيا ( ١٩٨٨ ) ، هذه الحكاية التى جعلت من الصندوق الخشبى مرآة تكشف عن الحلم الذى لا يقل عن النزول لمشاهدة الواقع ، فالحس الحالم يرى الطبيعة لا تقل أهمية عن تصورها فى التخيل . وهندسية البناء فى تلك الأشكال ( ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ) لم تكن عائقاً فى الاحساس بفطرية التعبير ، لأنه أطلق الفكر على الغارب ليدخل عالماً من الرموز قد تحررت من النزعة الوظيفية إلى عالم الجمال المطلق ، ليس الأمر نوعاً من التمرد فحسب ، وإنما بحث عن أصل الأشياء ومفهومها الجوهرى من خلال إنكار وظيفتها التقليدية . إن الغاية عند داوستاشى الوصول إلى حقائق جمالية وقيم فنية تتأتى عن الروابط المستديمة والمستقرة بين الفنون الشعبية والموجودات من الإنفعالات والتخيلات والأحلام الواعية وغير الواعية . لقد أعاد الفنان كشفها من موضع عدم الاستسلام لمسلمات لا تثير الدهشة بالشكل الذى لا يثير معه الرغبة فى الإنتاج الفنى . لقد زعزع داوستاشى البنايات الرمزية ، ثم بعد تصدعها عقد لها ترتيبات متتالية من الترميم والتنكيسات ، حتى وصل إلى ضرورة إعادة البناء كله فأقام بنايات جديدة من اللوحات تحمل فى أساسها فكرة وتصل بنا إلى فتحات تطل منها مجموعة من العناصر الهامة أهمها اللون ، الزخرفة ، التركيب العضوى الواعى . إن ثمة نوافذ أخرى غير هذه يمكن تحليلها وتبينها . فإذا لاحظنا التجريديات التى تحيط بالعناصر الهندسية ، سنتبين أن الأبواب الموصلة إلى عالمه لا نهائية ولا مألوفة ، ولكنها محكمة متماسكة ممهدة الطريق إلى المعايشة والمشاركة ، وليس بالضرورة إلى فهمها . إنه عطاء من الطوفان المتصل لوحة وراء لوحة وكأنها كلمات متتالية ، إنه عطاء لا يجوز للإنسان أن يتدخل فيه بأى نقد يدعو إلى الحذف أو الإضافة أو التعديل ، لأنه عمل متكامل يسمح لموج الإحساس أن يتدفق داخله ، ثم تأتى بعد ذلك عملية الرأى الذاتى لنا أو لا تأتى لأنها فكرة إيمانية عايشها الفنان وحققها فى أعماله . إن المرء عندما يتوازن فإنه يعانى فى إنتخاب الوسيلة ، ومع ذلك فما أن يجدها حتى يترك الآخرين يعانون معاناته فى وجوب الفصل بين مجال الفن ومجال ما هو معتاد .

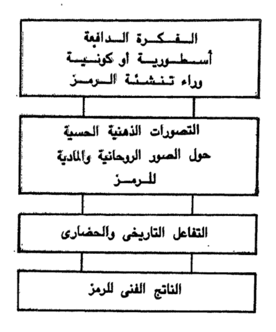




وبعد .. لا شك أن الأبعاد التاريخية لعبت دورها فى تنشئة الرمز الشعبى ، وإن هذه التنشئة كانت فى الماضى عبئا على كاهل الشعبيين فقط ، ولكن مع الاهتمام المتزايد من قبل المثقفين والفنانين الباحثين عن الأصالة فى العمل الفنى والإبداعى ، فى الكشف عن الأشكال الفنية للفن الشعبى ورموزه وإعادة صياغته مرة ثانية من خلال فكرة التأصيل فى الفن . وإن الاكتشاف وإعادة الصياغة طبيعة واحدة وخصوصا عند المبدعين لأنها تحقق النماء للفن وتجاهد فى سبيل بقاء خصوبته .

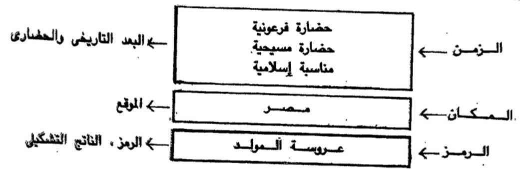
لابد لنا فى هذا العرض الشامل لتنشئة وتطور الرمز الشعبى من الإشارة ، أولاً ، إلى ما يسمى الرمز ودوافعه ، أى الأسس النفسية والعوامل الاجتماعية التى تؤثر فى إتجاهات التشكيل الجمالى وتفرعها . فالرمز وتشكيله ، أيا يكن ، لا يبرز بطريقة إرتجالية أو عفوية ، ولا هو بظاهرته من صنع الجماعة فى حقبة ما ، بل يظهر بشكل تراكمى يتفاعل مع معطيات الأبعاد التاريخية والقيم الثقافية السائدة والمتوارثة فى المجتمع . فالإبداع فى الرمز الفنى وطرق تشكيله يتوقفان على الفكرة الحسية القائمة حول المعتقد أو الجنس أو الأسطورة فى المكان والزمان . فكلما زادت التصورات وتعددت ، زادت قدرة الشعبيين على الخلق الفنى للرمز والإبداع الشكلى والجمالى له . غير أن التراكم فى صيغ الرمز لا يأتى أبداً من فراغ ، ولا يأتى بمعزل عن المسببات الدافعة له من الأبعاد التاريخية والحضارية والاجتماعية ، وبالتالى تتراكم الأشكال الفنية للرمز تجانسا مع تلك الأبعاد .

ومن هنا فإن تنشئة الرمز أولاً ، ومن بعدها التصور الجمالى له ، جاءا ملازمين للتغيرات الحضارية والاجتماعية ، وبالتالى لتعدد التصورات الملازمة لفكرة الرمز فى ذاته . ونستطيع أن نقول إن تنشئة الرمز توافقت مع التطور الحضارى ذات الاتجاه الواحد فى أسباب بلورة فكرة الرمز بين الأسطورة والكون ، وما يتضمنهما من وحدة فى الذهن إتجاههما للدين والسحر والطقوس الاجتماعية .. إلخ . وليس معنى وحدة الذهن إتجاه تلك المسببات ، فالمسببات لها نظام موحد ، كما أشار إلى ذلك تايلور فى كتابه الحضارة البدائية . إن فكرة الدين تقف وراء معظم الأشكال الفنية للرمز الشعبى فى كل زمان ، وأن هذه الفكرة تصب فى إتجاه التوحيد بالإله ، ولكن الاعتقاد بالروحانية تجاه هذا وكيفية التعبير عن ذلك متشعب ومتفرع ، ولا يمكن حصره فى نظام موحد بالنسبة للحضارة القديمة أو الحضارات التى مازالت تعيش على موروثاتها البدائية فى وقتنا هذا . ومن هنا فإن تنشئة الرمز فى كل مرحلة تاريخية تبنى على قدرة أعضاء المجتمع على خلق عدد من تصورات روحانية جديدة على الأصول الحضارية للمعتقدات الدينية المصاحبة لها . لذلك فإن دراسة الرمز الناتج عن هذا الخلط يعنى ، فى الوقت ذاته ، دراسة الخيال الذى يسبق بناء الرمز وتشكيله ، وهذا الأمر يتطلب منا أن نكون فى موقف المتخيل ذاته حتى نقيم عليه ترجمتنا السليمة لمعنى الرمز . « فالتخيل ما هو إلا هذا المسار الذى يتشكل فيه ويتقولب تصور شىء ما من خلال الحاجات الغريزية للشخص ، والذى يفسر فيه التصورات الشخصية بالتكيف المسبق للشخص فى محيط موضوعى » .




إن الرمز يتشابك مع إدراكه ويعطى للإنسان دافعا خياليا من التصور الحسى يمكن أن يغرف منه لكى يبقى على قوة تحقق له الأمان . إن اللجوء المكن دائما إلى الرمز يقى المرء من الشعور بالغربة ومن الإحساس بالقلق . إن الرمز له إبعاد تدمج بين التخيل الغيبى وبين الرواقع المادى ، من دون أن يوضح بالضرورة كيفية توظيف الرمز وفعاليته . يرتكز تصور الأشكال الفنية لكل فرع من فروع الرمز الواحد على الأدلة التى تعطى المرء ما يرى أن يكون عليه ـــ من وراء قناعته بذلك ـــ الرمز وتشكيله ، والاهتمام بالرمز هو ، أساسا ، الذى يرسم الخط الفاصل بين الحدس به وتطبيقاته الحسية ، وهو الذى يشكل من الموضوع الجمالى ، عالما من التأويلات التى لا تنضب . وإن كان المعنى من ورائه دائما متشابها ، ودائما متجددا فى أن واحد . والموضوع الجمالى للرمز يدخل اللا معقول فى المعقول ، ويجعل من النظرة له فى حالة من التماسك بين كل هذا . إن الآثار الناتجة عن الموضوع الجمالى للرمز التى تجريه على تدفق المشاعر أو على تشابك المستهدفات ، يشعر المرء غالبا بالمضمون الذى ابتغاه كفرد وأيضا كأفراد . وهى آثار تبعث الحقيقة التى لا يمكن ، بطريقة أخرى إدراكها فى عمقها إلا بالتشكيل الجمالى لها فى صورة مرئية تسمح بالبدء فى معايشتها ، والاقتراب منها أكثر وأكثر .

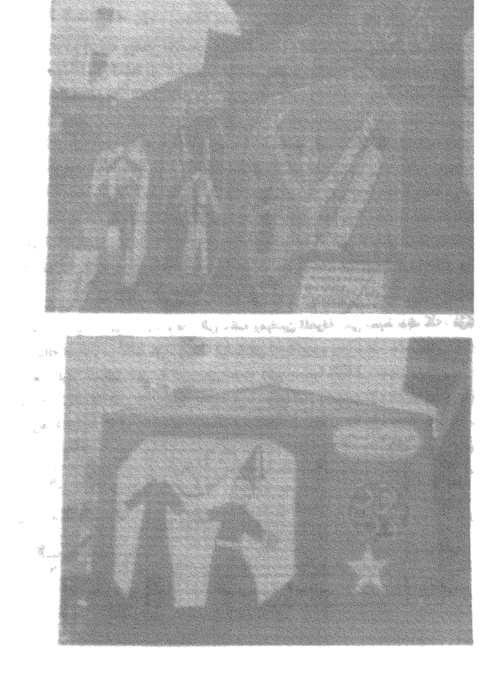
واللحمة التى تميز الرمز ومراحل تنشئته ، وأشكال الصياغة الجمالية وإرتباطها بالتغيرات التاريخية والحضارية ، إلى جانب تقدم الحياة المادية ، وتنوع الموضوعات الروحانية وميادين المعرفة التى تحيط بذلك كله . تؤكد على وجود تراكم بنائى للرمز ، وتعقد بنيانه الموضوعى والشكلى ، ويؤكد أيضا على أنه لا يوجد رمز صاف خالص وليد وقته دون أن يكون له أنساب وصلات وصل مع الرمز السابق . وبنية الرمز هى لحمته التى يدركها المرء فى عصره ، وهى أيضا شكل تاريخى وحضارى وبيئى فى آن واحد . واللحمة التى تتصف بها مثلاً عروسة المولد كرمز من رموز الاحتفالية للمصريين ، فإنها تتشابك من خلال عدد من الخيوط المتباينة تمثل إتجاهات متعددة وتراكمية فى المكان والزمان .



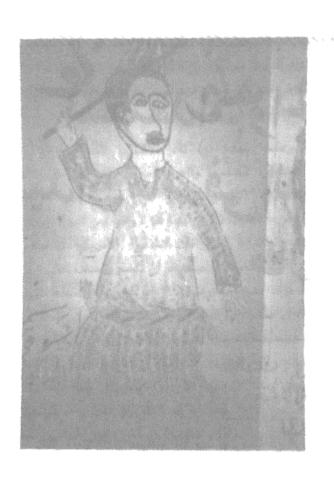
تتحدد الدوافع للإثارة حول الرمز فى خمسة أشكال رئيسية ، كالكلمة ، أو التشكيل ، الفعل الإيمائى ، على النحو التالى :

- أشكال التعبير الحركى والصوتى .
- أشكال التشكيل النحتى والمرسم .
- أشكال مضافة كالخرز والتمائم .
- أشكال الكتابات والأشكال الهندسية المجردة .
- الوقائع الروحية والكونية ، والتصور لهما .

وبناء على ما تقدم ، نستطيع أن نتساءل هل الرمز إجتماعى ؟ فى الحقيقة أنه من الصعوبة بمكان أن نحدد إجابة واضحة حول هذا السؤال . ولكن مع ذلك فإننا نميل إلى القول إلى أن الرمز الفنى ، لا إجتماعى ، وإنما هو صورة جمالية فردية لوظيفة نفعية للآخرين . فى حين أن المسبب للرمز قوة إجتماعية لها نسق موحد من المعتقدات والممارسات التى تلزم الآخرين بها ، ويكمل الرمز الجانب الفنى والنفسى لهذا النسق ويمكن لنا أن نتبين ذلك من الأشكال التى إبتدعها الفنان التشكيلى الشعبى على العربات الشعبية التى يستخدمها فى احتفالية المولد ( أشكال : ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ) .





**المراجع :**


١ ــ جان صدقة ، رموز وطقوس ، دراسات فى الميثولوجيا القديمة .
٢ ــ أحمد محمد على الحاكم ، الزخارف المعمارية وتطورها فى منطقة وادى حلفا ، جامعة الخرطوم ١٩٦٥ .
٣ ــ سيدنى فنكلشتين ، الواقعية فى الفن ، مجاهد عبد المنعم مجاهد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧١ .
٤ ــ حلمى عبد الجواد السباعى ، فنون افريقية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٥ .
٥ ــ روبين جورج كولنجورد ، د. أحمد حمدى محمود ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، ١٩٦٦ .
٦ ــ توماس مونرو ، عبد العزيز توفيق جاويد وآخرون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب جـ ١ ، جـ ٢ ، جـ ٣ .
٧ ــ الصادق النيهوم ، بهجة المعرفة ، موسوعة علمية مصورة ، مسيرة الحضارة ، المجلد الأول ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس .
٨ ــ هانى جابر وآخرون ، الفن فى الحضارة جـ ١ ، دار الولاء للطباعة والنشر ، ١٩٩٢ .


**الدوريات :**


مجموعة مجلة « ديوجين ، مصباح الفكر » إشراف الشعبة القومية للتربية والعلوم والثقافة ، يونسكو من الاعداد الأول إلى الرابع لعام ١٩٦٦ ، دار القلم .

# المعتقدات والخرافات الشعبية ميدان هام فى الدراسات الفولكلورية طال إهماله

تأليف : ويلاند د.. هاند
ترجمة : أحمد صليحة

تمثل المعتقدات والخرافات الشعبية لوناً هاماً من ألوان الفولكلور ، ورغم هذا فقد تأخر الاهتمام به قرناً ونصف القرن عن أشكال الرواية والأغانى والأناشيد الشعبية . ولم يكن هذا الإهمال الذى تعرض له هذا اللون فى أوربا بأقل منه فى أمريكا . وهذه الدراسة تركز إلى حد كبير على أمريكا وأوربا ، وبالأخص الولايات المتحدة ، ولكنها لاترمى فى المقام الأول إلى أن تكون مسحاً للدراسات التى أجريت على المعتقدات والخرافات ، بل إن الهدف منها هو تحديد ميادين الدراسة التى تنتظر يد الباحث لكى يطرقها ، سواء فى أوربا أو الولايات المتحدة .

إن المجموعات التى أعدت عن المعتقدات والخرافات الشعبية فى كثير من البلدان الأوربية ضخمة ، ولكن قل منها مايعتبر مجموعة معتمدة على غرار مجموعة داليل فى اسكتلندا[١] وبراند فى انجلترا والجزر البريطانية[٢] وفوتكه فى ألمانيا[٣] ولانتمان وفسمان فى المناطق الناطقة بالسويدية فى فنلندا[٤] ولوريتس فى أستونيا[٥] . كما أن الباحثين أعدوا مجموعات أبسط من الخرافات والمعتقدات الشعبية السائدة فى بعض المناطق الخاصة (كالولايات أو المقاطعات أو الأقاليم أو المراكز وغير ذلك من مناطق التقسيمات الجغرافية أو الإدارية) . ولبعض البلدان مجموعات اقليمية جيدة من هذا النوع تباهى بها . وقد وجه بعض العاملين فى هذا الميدان اهتمامهم إلى ميادين خاصة من الموضوعات عن التقاليد الشعبية المتصلة بالطقس مثلاً[٦] والمعتقدات والخرافات الشعبية المتصلة بالحيوانات والنباتات[٧] والمظاهر المختلفة لدورات الحياة[٨] والطب الشعبى[٩] والسحر والممارسات السحرية[١٠] .

وفى ضوء هذا النشاط الأوربى سيكون من المفيد أن نولى النظر الآن إلى الأعمال التى أنجزت على هذا المنوال فى أمريكا . وأول مايتبادر إلى الذهن أن الفارق ليس كبيراً بين جانبى المحيط الأطلنطى ، ولكن المجموعات التى أعدت فى أمريكا تفتقر إلى الشمول حتى فى الولايات المتحدة التى نهضت بالشطر الأعظم من العمل الميدانى . ورغم هذا ، فإن هذه الجهود ، وإن تشتت تمثل قاعدة صلبة يمكن إضافة المزيد إليها وإجراء الدراسات التحليلية على أساسها . ومن أهمها المجموعات القديمة لبرجن فى نيوانجلند وغيرها من المناطق الأمريكية[١١] ، والمجموعات الهامة التى أعدها فيما بعد فوجل عن الجالية الألمانية فى بنسلفانيا[١٢] وتوماس عن كنتكى[١٣] وهيات عن الينوى[١٤] وهدسون عن المسيسبى[١٥] ومجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية عند زنوج الجنوب التى أعدها بكِتْ والتى تعتبر من المجموعات

الهامة[16] . وفضلاً عن هذا ، فقد قدمت المجموعات الأصغر التى ظهرت فى صورة أبحاث أو فصول من كتب أو مقالات معلومات إضافية متفرقة نحتاجها . ومعظم هذه الإسهامات جاء من منطقة الساحل الشرقى والجنوب وميدوست . وقد ظهرت مجموعة فانس رادولف الكلاسيكية الخاصة باقليم الأوزارك Ozark فى ١٩٤٧[17] . واستخدمت المادة التى تجمعت خلال نصف قرن كمصدر بنى عليه فرانك براون مجموعته ، الخاصة بالفولكلور فى كارولينا الشمالية . أما أنا ، فبدأت فى جمع المعتقدات والخرافات الشعبية فى ١٩٤٤ ، وقد أضفت إلى الملاحظات النقدية التى جمعتها دراسات نشرت فى أواخر الخمسينيات ، واستمر نشرها حتى صدر المجلد الأخير من هذه المجموعات فى ١٩٦٤[18] .

وكانت هذه البيانات المقارنة التى استخدمت كحواش لمجموعة براون أساساً لقاموس المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية : Dictionary of American popular Beliefs and Superstitions .

وكان التفكير فى إعداد هذا القاموس قد بدأ فى مرحلة مبكرة من العمل فى إعداد هذه المجموعة ، التى يعتقد البعض أنها تمثل نقطة انطلاق للتحليل العلمى للمعتقدات والخرافات الأمريكية ، ولكنى أنا نفسى ترددت فى التسليم بهذا الرأى نظراً لكم العمل العظيم الذى مازال علينا أن نقوم به فى أنحاء كثيرة من الولايات المتحدة ، بل وفى كارولينا الشمالية نفسها ، حيث استطاع البروفيسور جوزيف كلارك نفسه أن يقدم إضافات هامة لمجموعة المعتقدات والخرافات الشعبية[19] كما أضافت المجموعات العامة التى ظهرت فى اماكن متفرقة كماً هائلاً مماثلاً من المواد الجديدة[20] . وإنه لمن السابق لأوانه الآن أن نحدد مدى اتفاق مجموعة أوهايو للمعتقدات والخرافات الشعبية مع النسق الذى كشف عنه الدارسون بالفعل . وقد استغرق إعداد هذه المجموعة ، التى يتولاها نيوبل نيلز بكِتْ ، واحدا وأربعين عاما ( ١٩٢٦ — ١٩٦٧ ) ، وسوف تكون فى حجمها ضعف حجم مجموعة براون . وفى الوقت الراهن أقوم بتحرير مادة هذه المجموعة لكى تكون رافدا يغذى قاموس المعتقدات والخرافات الشعبية . وتركز هذه المجموعة على المجتمعات المدنية والعرقية فى تلك الولاية الشمالية الكبيرة ، ومن ثم فسوف تثرى الحصيلة الفولكلورية الأمريكية ، التى تزداد ثراءً فيما يبدو مع كل مجموعة تخرجها المطابع عن الولايات والأقاليم الجغرافية فى الولايات المتحدة وكندا ، وسوف تقدم لنا هذه المجموعات مفاتيح نستقرىء بها معانى ووظائف المعتقدات والخرافات الشعبية .

وعندما نجمع بين تلك الأشتات المتفرقة ، القديمة والحديثة ، الحضرية والعرقية مع سوالفها من المعتقدات والخرافات الأنجلوسكسونية التى يغلب عليها الطابع الريفى ، فسوف تتكون لدينا فكرة وافية عن نوعيات وقيمة هذه المعتقدات والخرافات الشعبية الأمريكية فى ميدان الدراسة العلمية ، خاصة بعد أن تقسم وتصنف حتى ترتب فى مواد معجمية . وينبغى أن يواكب هذه الخطط طويلة الأجل فحص متواصل للمجموعات المتميزة من المعتقدات والخرافات الشعبية ، حيثما كانت تحتوى على مادة أساسية تدعم دراسة مجموعة ما من ذلك النوع الفولكلورى فى الإطار الفعلى لحياة الإنسان . فأى شىء يشير إلى قيمة هذه المادة عند أصحابها سوف يضيف الكثير إلى الحوار الدائر حول المعتقدات والخرافات الشعبية فى عالم القرن العشرين كما نعرفه ، وإذا حكمنا من آراء الكتاب على مدار العقود الثلاثة الماضية ، أو نحو ذلك ، فسنجد أن هذه الاعتبارات تتدرج من معتقدات تسيطر أو تؤثر على الحركة الفردية أو الاجتماعية من ناحية ، إلى افكار تجذب الخيال أو تستدعى ذكرى قديمة أو تمنح لحظة سعادة ، أو نزوة طارئة على الذهن تتبدد فى التو دون أدنى تأثير على صاحبها أو على أى شخص آخر . ويجب أن يستمر الحوار بالطبع ، ولكنه لن يكتسب الوضوح والقوة إلا بتوافر المزيد من المواد الوثائقية التى تدعم الآراء النظرية . فالنماذج التى وضعت للسكان الوطنيين فى نصف العالم الآخر بنظمهم الاجتماعية الجامدة ، وأسلوبهم الموحد فى العيش لايمكن أن تنطبق على الحضارة الأوربية والأمريكية . ففى الولايات المتحدة ، خاصة المدن الكبرى ، لايكاد السكان يتفقون على وجهة نظر واحدة ، لا من حيث الدين والسياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية فحسب ، بل يمتد هذا إلى الحياة الفردية والثقافية للمجتمع . ولما كان من المتعذر فى الكثير من الأحوال الحصول على اجماع معقول بشأن أى مسألة من مسائل الحياة اليومية ، فمن المستبعد ، إن لم يكن من المستحيل ، أن نتوقع اكتشاف نظام متماسك للمعتقدات الشعبية فى المجتمعات الحديثة ، ولكن البيئات العرقية والمهنية تشكل

استثناءً من هذه الحالة العامة ، مثلما هو الحال فى بعض المناطق المدنية أو الأحياء التى تخضع لتأثيرات دينية وعقائد قوية .

بل إن المجتمع المدنى ، بما يكسوه من طبقات مختلفة وغير متماسكة من الطلاء الزخرفى ، يشكل تحدياً يواجه الباحث الذى يرغب فى تقصى المعتقدات والخرافات الشعبية المعزولة المتفرقة التى تكاد تتوه فى خضمّ الأفكار المتصارعة ، حتى يصل إلى منبعها الأصلى . وهذا الأمر يقتضى صبراً ومهارة فى محاورة الأفراد ، وكذلك الاستعانة بالمعلومات التاريخية ومقارنة تلك المعلومات التى يحصل عليها بالمعلومات المتوفرة عن الخرافات والمعتقدات الشعبية فى المناطق الأخرى . ولايهمل الباحث هنا أى معتقد شعبى كان ، لأن جميع المعتقدات التى يتوصل إليها سوف تساهم فى نهاية الأمر فى إثراء المحصول العام للمعرفة وتكمل رصيدها . ومن وجهة النظر التوفيقية الواسعة هذه يصبح من المسلم به أن لكل جامع وباحث دوراً هاماً يلعبه[٢١] .

فلننظر الآن فى المجالات الخاصة للميدان الذى يتطلب منا العناية ، وأولها الحرف التى تقتضى منا جهداً أكبر لاستيفاء جمع المعتقدات والخرافات الشعبية للمشتغلين بها ، ومنهم البحارة ، خاصة الذين يعيشون على الساحل الغربى ومنطقة البحيرات العظمى . أما التراث الشعبى لعمال المناجم فلم يستوف جمعه بعد رغم جهود كورسون وهاند وامريش وجرين ، وأما المهنتان اللتان اسهمتا بقسط وافر من التراث الشعبى الأمريكى الكلاسيكى فى مجال القصة والأغنية فلم نسجل شيئاً يذكر عن الخرافات والمعتقدات الشعبية للمشتغلين بهما ، وأعنى بذلك مهنتى قطع الخشب وتربية الماشية . وقد استرعت تلك الملاحظة انتباهى فى مطلع الاربعينيات ، فأرسلت إلى ايرل كليفتون بك و ج . فرانك دوبى أستفسر عن رأيهما ، ولكنهما لم يقدما لى تفسيراً لتلك الظاهرة أو رأياً معارضاً . ويتراءى لى أن حماس الباحثين لجمع الأغانى والقصص الشعبية دفعهم إلى إهمال السؤال عن الخرافات والمعتقدات الشعبية . ورغم أن الوقت قد تأخر الآن عن تدارك ذلك الأمر ، لكن يمكننا أن نعالج بعض أوجه النقص هذه .

وللحرف التى تنطوى على مخاطر كبيرة نصيب وافر من التراث الشعبى ، ومنها بناء الأبراج ، ولكن لم يطبع من هذا التراث سوى القليل[٢٢] . كما أننى لا أعرف باحثاً اهتم بدراسة حرف البناء بوجه عام . وإذا كانت الأخطار التى تنطوى عليها المهنة عاملاً هاماً فى توليد الخرافات ، فإننا نقطع بوجود الكثير منها لدى عمال الكهرباء والسباكين بل وحتى النجارين . ويعانى عمال الطلاء من متاعب صحية فى القنوات الفمية والأنفية أصبحت مضرب الأمثال . وكان هذا هو السبب فى ظهور العديد من القصص عن استخدام الويسكى واللبن منزوع الدسم ، وغير ذلك من الأساليب لعلاج النزلات الشعبية . وفيما عدا هذا لا أعرف أية معتقدات شعبية خاصة بطائفة عمال الطلاء ، وهى مهنة معروفة بكثرة التنقل . ولكن لحرف الطباعة تقاليد ثرية تعود إلى أيام نقابات الطوائف العمالية القديمة ، وإن لم يتوصل إلى جمعها فيما يبدو لورنس س . طومسون الذى يعتبر من افضل الباحثين الذين درسوا هذا الأمر[٢٣] .

ورغم أن الحياكة من الحرف التى صيغت حولها الكثير من القصص الشعبية ، لكنها لاتحتل مكاناً بارزاً وسط المعتقدات والعادات الشعبية . على أن أحد طلابى السابقين نشر فى ١٩٦٤ مقالاً مثيراً عن فولكلور هذه المهنة فى لوس انجلوس ، ركز فيها أساساً على المعتقدات والتقاليد[٢٤] كما اننا نقرأ فى الصحف من حين إلى آخر عن المعتقدات والعادات السائدة لدى صناع القبعات . وإنه لما يحيرنى فى هذا الصدد أن مهنة مثل مهنة عرض الأزياء بما تنطوى عليه من منافسات حادة بين بيوت الأزياء لم تنتج معتقدات أو عادات شعبية ، حيث لم تلحظ زوجتى كليستر التى تتمتع بقوة ملاحظة كبيرة أية معتقدات خاصة تتصل ببيوت الأزياء الراقية فى نيويورك أثناء اشتغالها عارضة أزياء فى الفترة من ١٩٣٥ حتى ١٩٤٤ .

ولم تسجل المجموعات الأمريكية سوى القليل من التراث الشعبى الخاص بالمهن المنقرضة مثل الحدادة واصلاح عجلات عربات الخيول وتسليك المداخن والسقاية وغيرها .. فلم يشغل العلماء أنفسهم بتتبع الآثار الفولكلورية لهذه الحرف المندرسة[٢٥] . ويمكن للباحث الآن الحصول على هذه المعلومات من بعض الشهود الأحياء لتلك المهن ، ولكن عليه أن يعتمد على الوثائق المنشورة ، مثل السير الذاتية أو تراجم الأشخاص أو المذكرات وغيرها من الوثائق الأسرية ، وأهم من ذلك الموضوعات التى كانت تنشرها الصحف والمجلات الشعبية .

اما المهن الوضيعة مثل الميسر والدعارة[٢٦] والسرقة والسطو والأنشطة غير المشروعة فهى موارد ثرية حقيقية ، ولكن الباحثين لم يهتموا بجمع المعتقدات الشعبية والعادات السائدة فى تلك المهن . وأفضل المراجع الآن التى يمكن الاستعانة بها فى دراسة التراث القديم لهذه الميادين نشرات ومجلات الشرطة ، وهو إجراء حتمى لدراسة بعض الرياضات غير المشروعة أو المندرسة مثل مصارعة الديكة والكلاب ، والكلاب والجرذان .

ومن المجالات الهامة التى أهملت دراستها مجال الرياضة ، رغم مالها من أثر اقتصادى هائل على الحياة فى امريكا وسطوتها على جماهير المتفرجين التى تنشد المتعة ، على أن لعبتى كرة القدم الأمريكية والبيسبول حظيتا بنصيب ما من الاهتمام على عكس الرياضات الأخرى مثل التزحلق على الجليد وكرة السلة والجولف والتنس والعدو والملاكمة والمصارعة والرمى بالقوس .

ومن بين فنون الترويح الاستعراضى ، حظى المسرح بقسط ما من الدراسة[٢٧] على عكس صناعة السينما ، فيما عدا بعض المعتقدات والخرافات التى يؤمن بها بعض نجوم السينما كأفراد ، والتى سجلتها المجلات الفنية . وكان هذا الإهمال كذلك من نصيب الأوبرا والباليه والمسرح الغنائى والأوركسترا . والقليل الذى سجل عن هذه الأنشطة يوضح لنا مدى ما خسرناه بإهمال ذلك التراث الفولكلورى . ومن أهم المصادر التى تفيد فى هذا المجال المجلات الشعبية والمجلات الفنية . ويبدو أن علماء الفولكلور قد أهملوا بالكلية دائرة صناعة الاتصالات الآخذة فى الازدهار .

وإذا انتقلنا إلى المهن الراسخة ، فسنجد أن الباحثين قد أهملوا دراسة الروابط الفولكلورية الخاصة بالقانون فى العصر الحديث ، رغم الرصيد الهائل من التراث المتصل بالإجراءات القضائية والعقوبات القانونية ، والذى يرجع إلى عهد قديم . ومن المسائل الخطيرة التى تعرض للباحث التساؤل عما إذا كان هذا التراث القديم قد تعرض لتحديث أم لا . وكما أشرت فى موضع آخر[٢٨] ، فإن الاحتمال ضعيف فى العثور على مأثورات شعبية باقية مرتبطة بعمليات الشنق ، وإن كانت المأثورات الخاصة بمحاكم الشرطة وسيارات الدورية والسجون تظهر مدى ثراء هذا التراث ، الذى يعود جانب كبير منه إلى أقدم عهود ممارسة الإجراءات القانونية والعقابية .

ولاريب أن علم الطب الحديث يختلف كل الاختلاف عن الطب الشعبى ، وإن كان له هو أيضاً فولكلوره الخاص . ومع هذا ، فلسنا نعرف الكثير عن هذا الفولكلور ، وقد جمعت فى سجلاتى أكثر من ٣٠٠ الف مادة عن الفولكلور الطبى الشعبى الأمريكى ، وليس منها سوى القليل جدا الذى يتصل بالمستشفيات والجراحة والتخدير وغير ذلك من الأمور التى تمثل الخط الفاصل بين الحياة والموت . وحيث إن المخاطر الجسدية والعقلية تحف دائماً بهذا النشاط ، فلنا أن نتوقع وجود كم كبير من المأثورات الفولكلورية الخاصة به . ومن المجالات القريبة من ذلك ميدان صناعة الأغذية الصحية التى تشهد الآن إزدهاراً كبيراً ، ويرتبط هذا الميدان بنشاط إعلانى مكثف وظهور «صيحات» غذائية ، وهو يمثل منهجاً جديداً تماماً لمعالجة جسم الإنسان والشؤون الصحية وسلامة الجسم ، وهو يرتبط بدوره بالبحث عن الشباب الأبدى والمحافظة على الجمال والسمو بالطاقات الروحية . وقد اهتمت إحدى تلميذاتى بالبحث فى هذه المسائل ، وكشفت عن مادة كافية وهى تسعى إلى التوصل إلى الرابطة بين أفكار القرن العشرين هذه والأفكار التى كانت سائدة فى الماضى عن الشباب والخصوبة والجس وماشابه ، وهى الأفكار التى توارثتها شعوب كثيرة تنتمى إلى ثقافات راقية فى مختلف أنحاء العالم منذ عصور سحيقة .

لقد أدرك الباحثون المحدثون الذين درسوا الخرافات بدءًا من هينريش لودفيج فيشر حتى سير جورج جيمس فريزر والفريد ليمان وجوستان يهودا[٢٩] أن هذه الخرافات تمثل قوة شريرة تسيطر على عقل الإنسان ، وكان على مالينوفسكى ، فيما بعد ، ومن تلوه أن يظهر الآليات الاجتماعية التى يمكن بها لبعض النظم الفكرية والتجارب الأولية أن تمارس قوة إيجابية تحرر عقل الإنسان وهو يسعى للسيطرة على قوى الطبيعة التى تناوئه . ومنذ وقت قريب حاول وليم ر . باسكوم وغيره توسيع نطاق هذه المبادىء الأساسية للوظيفة الاجتماعية وفائدتها العامة لحقل الفولكلور ككل[٣٠] . وساعدت هذه الجهود على تبديد الأفكار القديمة التى كانت ترى فى الفولكلور مجموعة من المعتقدات والعادات العتيقة المتبقية حتى يومنا .

ولئن كان من الممكن أن نتتبع فى الثقافات الراقية تاريخ

كل معتقد أو خرافة من المعتقدات والخرافات الشعبية عبر القرون في الوثائق من مختلف الأنواع . إلا أن هذه الوثائق تخلو بوجه عام من أية معلومات عن درجة الاعتقاد في خرافة معينة ، كما أنها لا ترسم خلفية تدعم فكرة وجود رقابة اجتماعية على الأشخاص الذين يعتنقون هذه المعتقدات ، وتخلو هذه الوثائق من إشارات واضحة تجعلنا نحدس أن نفس هذه المعتقدات كانت أدوات تدعم المجتمع وتبرر وجوده . وإذا أراد الباحث أن يلتمس دليلاً على أن للخرافات تأثيراً عميقاً على الأشخاص ، وأن هذه الخرافات تقدم في كثير من الأحيان دوافع قوية وضوابط للسلوك الإنساني[٣١] ، فعلينا أن نتجه إلى «اللجند» (الأسطورة) الشعبية . ومن فئاتها الكاملة «حكايات المحرمانيات» Frevelsagen ، وهي تصور قصص الاجتراء على المحرمات ، لا بمعناها المقدس والديني فحسب ، بل وبمعنى الخروج عن القانون وتحدي مؤسسات السلطة أو السلوك المنافي للقواعد المعتادة . ودائما ماتشتمل هذه القصص على «تابو» يجر انتهاك حرمته المتاعب والخزي على من انتهكه . وعلى ذلك فهذه القصص تمثل تحذيرات لمن يحاول معارضة المشيئة الإلهية أو الفضائل العامة أو القيم التقليدية للمجتمع . كما أن «اللجندات» التي تعالج قصص الموتى ورجال الدين والشيطان وأحيانا السحر تعرض لحالات ينال فيها المجترئون على انتهاك القوانين القضائية والاجتماعية وكذلك الخطاة عقابهم . وفي مقالات أخرى عالجت الصلة بين اللجند والمعتقد والعادة والمعتقد[٣٢] ، ومن ثم يكفي هنا أن أشير إلى أن «اللجندات» الشعبية التي تمس المعتقدات تجسد بلا ريب ، في صورة القصة ، الدور الذي تلعبه المعتقدات في المواقف الفعلية التي يمر بها الإنسان ، أو الأسلوب الذي يبرر به الإنسان في تلك المواقف مصداقيتها . ومن الواضح أننا لانستطيع أن نستوفي هذا الموضوع حقه من الدراسة ، على الأقل بالنسبة لأمريكا ، حتى تجري المزيد من الجهود المكثفة والمنهجية في ميدان دراسة «اللجند» الشعبية الأمريكية[٣٣] .

ومن الباحثين الشبان الآخرين الذين درسوا المعتقدات والخرافات الشعبية باتريك بي . ملن ، الذي خصص لها أطروحته لنيل درجة الدكتوراه ، ثم سلسلة من الدراسات انبثقت عنها . وقد اهتم بدراسة دور المعتقدات والخرافات الشعبية في المجتمع الامريكي[٣٤] حيث وفق إلى جمع كم كبير من البيانات الميدانية عضّد بها أفكاره النظرية التى استرشد بها فى بحثه . ومن أهم النقاط المثيرة للدهشة فى دراسته لتقاليد صيادى السمك على سواحل تكساس أن هؤلاء الصيادين قد احتفظوا بتقاليدهم القديمة الراسخة فى القرن العشرين . وساق من الأدلة المقنعة ما أثبت أن الاعتقاد فى قدرة السحر على حل المشكلات ، أو على الأقل الركون إلى الأساليب العتيقة فى معالجة المواقف الخطيرة التى يتعرضون لها فى البحر ، يرتبط ارتباطاً مباشراً بالأخطار التى تهدد حياة الصيادين الذين يغامرون بالصيد فى عمق البحر بالمقارنة بالأمن النسبى الذى يكتنف عمليات الصيد فى البحيرات[٣٥] .

وينبغى أن تدفعنا هذه الدراسة الناجحة إلى الاهتمام بدراسة الطوائف المهنية التى لم تدرس بعد ، وكذلك إعادة دراسة البحوث المنشورة عن مختلف المهن والحرف .

وهذه الوفرة المتزايدة من المعتقدات والخرافات الشعبية التى يتم جمعها فى أمريكا وتنوع المادة قديمة وحديثة لاتشجع الباحث على المضى قدماً فى هذا المجال فحسب حتى منتهاه ، بل تحثه كذلك على التماس مناهج لم تطرق من قبل . ومن هذه المناهج مثلاً ، التى بدأ استخدامها ، المنهج البنيوى[٣٦] . وسوف يجد الباحثون الذى سيضطلعون بتلك المهمة أن التحليل الأدبى والفنى للمعتقدات الشعبية ، إن لم تكن الخرافات ، منهج مثمر . وفى هذا الميدان البكر لن يكتفى الباحث بأن يفهم آليات السحر التعاطفى حق الفهم ، بل سيكون عليه فى الوقت ذاته أن يقيم المصادر الداخلية التى تسعى للتعبير عن ذاتها فى الرمزية وجوانب الاشباع الجمالى ، أو حتى فى الشعر . فالتفكير المتداعى (الذى نتكلم عنه هنا والآن) يتخلل عملية الإبداع لدى ناقل ومُشَكِّل التقاليد الشفاهية فى كل منعطف منها . فإلى جانب دقة الملاحظة والدافع إلى ربط الأشياء ذات الصلة ببعضها علينا أن نولى الاعتبار إلى التلاعب الحر بالأخيلة والمخيلات ، وهو التلاعب الذى يعطى للأدب الشعبى سحره الخاص . وعلى الباحث هنا وهو يدرس عملية تناقل الموروثات إلى محاولات تحديث المادة القديمة . ففى الماضى مثلاً كان من المعتقد أن كنس الأرض تحت قدمى فتاة قد يصيبها بالعنوسة ، وقد أستعيض عن هذه الصورة الآن باستخدام المكنسة الكهربائية . وقد أستعيض كذلك عن التفسيرات القديمة لظاهرة البرق بتفسير حديث يمجد تكنولوجيا القرن العشرين

حيث يقال للأطفال إن الله يلتقط لكم صورًا بالفلاش . وهذه الأمثلة المتفرقة ، وغيرها من الأمثلة التى تشكل جزءًا من ذخيرة المعتقدات الشعبية فى أيامنا ، تظهر كيف يتحول الإحساس بالخطر نحو القوى المجهولة والمعادية الذى يخلو من المرح فى كثير من الأحيان ، إلى فهم بل وإعادة صياغة لتلك المؤثرات فى ثوب مرح ، فيمكنه أن يعيد توجيه مسارها ويتلاعب بألفاظها ، وغير ذلك من وسائل التعامل مع الخرافات والمعتقدات الشعبية ، التى تشكل جزءًا من التراث الفكرى للإنسان الحديث .

وفيما يتعلق بالمسائل النظرية المتصلة بالمعتقدات والخرافات الشعبية مازال أمامنا الكثير لنعمله ، ولكننا لانستطيع التنبؤ الآن بالمنحى الذى سيسير عليه العمل ، فعلينا أن ندرس المجموعة الكاملة للمعتقدات بأسلوب أكثر شمولاً عما هو الحال عليه اليوم . وفى هذا السياق علينا أن نشير إلى أن مجموعة براون نفسها لم يكن الهدف منها سوى وضع نص مقبول مذيل بحواش ، وكان ذلك عن طريق المقارنات والتجارب المستفيضة . أما مهمة التصنيف فكانت أشد صعوبة فى مجموعة باكت عن أوهايو .

إن معالجة المعتقدات والخرافات على مستويات كثيرة ، سواء فى العمل الميدانى أو التصنيف أو إجراء الدراسات المقارنة ، سوف يعمل على تحويل هذا الحقل العلمى الذى طال إهماله إلى حقل هام ملىء بالتحديات فى ميدان الفولكلور . ومن الواضح بادىء ذى بدء أن الدراسة سوف تركز تركيزاً كبيراً على العادات واللجندات الشعبية داخل إطار الفولكلور ، ولن يمكننا أن نتوصل إلى حلول هامة للمسائل التى تعترضنا دون أن تتضافر الدراسات فى الميثولوجيا والدين المقارن والتاريخ الثقافى . إن المعتقدات والخرافات الشعبية تناوش فكر الإنسان وتهيمن على روحه فى أعمق أعماق مستويات الوعى .

## الهوامش

١ ـ John Graham Dalyell, The Darker Superstitions of Scotland (Glasgow, 1835).

٢ ـ John Brand, Observations on the Popular Antiquities of Great Britain, Chiefly Illustrating the Origin of Our Vulgar Customs, Ceremonies and Superstitions, ed Sir Henry Ellis, 3 vols (London, 1901-02).

٣ ـ Adolf Wuttke, Der deutsche Volksaberglaube der Gegenwart, 3rd ed. by Elard Hugo Meyer (Berlin: 1900).

٤ ـ Gunnar Landtman and V.E.V. Wessman, Folktro och Trolldom, Finlands Svenska Folkdigtning 7, pts. 1-4 (Helsingfors, 1919-55).

٥ ـ Oskar Loorits, Grundzüge des estnischen Volksglaubens, 3 vols. (Lund, 1949-5').

٦ ـ Richard Inwards, Weather Lore, 4th ed. (London, 1950).

٧ ـ Eugéne Rolland, Faune populaire de la France, 13 vols (Paris, 1877-1911); Frank Cowan, Curious Facts in the History of Insects, Including Spiders and Scorpions (Philadelphia, 1865); Charles Swainson, The Folklore and Provincial Names of British Birds (London 1886); Fanny D. Bergen, Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society, no.7 (Boston and New York, 1899); Eugéne Rolland, Flore populaire de la France ou histoire naturelle des plants dans leurs rapports avec la linguistique et le folklore, 11 vols. (Paris; 1896-1914); Richard Folkard, plant Lore, Legends, and Lyrics, Embracing the Myths, Traditions, Superstitions and Folk-Lore of the Plant Kingdom, 2ed. (London, 1892); Isidoor Teierlinck, Flora Diabolica. De Plant in de Demonologie (Antwerp, n. d.); idem, Flora Magica (Antwerp, 1930); joh. Th. Storaker, Naturrigerne i den Norske Folketro, Norsk Folkeminnelag, no, 18 (Oslo, 1928).

٨ ـ J.S. Moller, Moder og Barn i Dansk Folkeoverlevering fra Svangerskab til Daab og Kirkegang, 2 vols. (Copenhagen, 1939-40); Ida von Düringsfeld und Otto Freiherr von Reinsberg, Hochzeitsbuch. Brauch und Glaube der Hochzeit bei den christlichen Völkern Europas (Leipzig, 1871); Seán Ó Suilleabháin, Handbook of Irish Folklore (Dublin, 1942); E, Bendann, Death Customs, An Analytical Study of Burial Rites ( London, 1930).

وفيما يتصل بقصص الأشباح توجد دراسات كثيرة بهذا الشأن بدءاً من الدراسة المعتمدة ليشلتين دير T.F. Thiselton Dyer, The Ghost World (London, 1898) إلى الدراسات الأمريكية الهامة التى أعدتها هيلين جريتون ،
Helen Creighton, Bluenose Ghosts (Toronto, 1957); Louis C. jones, Things That Go Bump in the Night (New York, 1959); and Ruth Ann Musick, The Telltale Lilac Bush and Other West Virginia Ghost Tales (Lexington, Kentucky, 1965).
وهى مجموعات من قصص الأشباح وأساطيرهم بالطبع ، ولكنها تشرح بأسلوب قصص المعتقدات والخرافات الشعبية الأساسية التى تكمن وراء القصص ، وسوف نناقش هذا الأمر بإسهاب عند Frevelsagen فيما يلى .

٩ ــ William George Black, Folk-Medicine. A Chapter in the History of Culture, Publications of the Folk-Lore Society, no. 12 (London, 1883); C. Bakker, Volksgenees kunde in waterland. Een vergelijkende Studie met de Geneeskunde der Grieken en Romeinen (Amsterdam, 1928); I. Reichborn-Kjennerud, Vür gamle Trolldomsmedisin, 5 vols. (Oslo, 1928-47); Antonio Castillo de Lucas, Folkmedicina (Madrid,1958).

١٠ ــ John Gregerson Campbell, Witchcraft and Second Sight in the Highlands of Scotland (Glasgow, 1902); Henry Charles Lea, Materials Toward a History of Witcheraft ed. Arthur C. Howland, 3 vols. (Philadelphia, 1939); S. Seligmann, Der böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und aller Völker, 2 vols. (Berlin, 1910).

حذفت من هنا الأعمال المعتمدة التى تعالج موضوع السحر مثل مونتج Montague وسومرز Summers ومرجريت مرى Margaret Murray وجوزيف هانسن Joseph Hansen وغيرهم ، وفضلت الإشارة إلى الأعمال التى تعالج الظواهر الفولكلورية الحديثة للموضوع لا الوصف التاريخى والفلسفى .

١١ ــ Fanny D. Bergen, Current Superstitions, Memoirs of the American Folklore Society, no. 4 (Boston and New York, 1896); idem., Animal and Plant Lore, Memoirs of the American Folklore Society, no. 7 (Boston and New York, 1899).

١٢ ــ Edwin Miller Fogel. Beliefs and Superstitions of the Pennsylvania Germans, Americana Germanica, no. 18 (Phiiadelphia, 1918).

١٣ ــ Daniel Lindsey Thomas and Lucy Blaney Thomas, Kentucky Superstitions (Princeton, N. J., 1920).

١٤ ــ Harry Middleton Hyatt, Folk-Lore from Adams County Illinois, Memoirs of the Alma Egan Hyatt Foundation (New York, 1935; 2nd ed. 1965).

١٥ ــ Arthur Palmer Hudson, Specimens of Mississippi Folk-Lore (Ann Arbor, Mich., 1928).

١٦ ــ Newbell Niles Puckett, Folk Beliefs of the Southern Negro (Chapel Hill, N.C., 1926).

١٧ ــ Vance Randolph, Ozark Superstitions (New York, 1947). This has been reprinted under the title Ozark Magic.

١٨ ــ Wayland D. Hand, ed., Popular Beliefs and Superstitions from North Carolina, constituting vols. 6-7 of the Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore, ed. Paull Franklin Baum, 7 vols. (Durham, N.C., 1952-64).

١٩ ــ من بين ١٧٠٠ معتقد وخرافة جمعها كلارك من كارولينا الشمالية فيما بين ١٩٣٣ و ١٩٦٨ ونشرها فى ١٩٧٠ وجد أن ٥٥ فى المائة منها غير مذكورة فى مجموعة براون ، انظر North Carolina Folklore 18 (1970): 3 .

٢٠ ــ ادركت فى وقت مبكر الطبيعة الناقصة لهذه المهمة فى هذا الحقل الذى لم يستغل إلا حديثاً ، وأشرت إلى الحاجة إلى مزيد من العمل الميدانى فى مقدمة المجلد الذى أشرفت على تحريره عن المعتقدات والخرافات فى كارولينا الشمالية . ففى ثلاث مجموعات من أجزاء مختلفة من الولايات المتحدة (بنسلفانيا وتكساس ونبراسكا) بلغت نسبة المادة الجديدة التى لم ترد فى مجموعة براون من ٤٢ إلى ٤٥ فى المائة من مادة هذه المجموعات . والأكثر إثارة للدهشة أن نسبة المواد الجديدة بلغت ٥١ فى المائة بالقياس إلى مجموعة براون فى مجموعة هامة أخرى هى
Ray B. Brown, Popular Beliefs and Practices from Alabama, Folklore studies, vol. 9 (Berkeley and Los Angeles, 1958).

٢١ ــ لسنا فى حاجة إلى تاكيد أهمية الجمع المكثف ، خاصة المواد الشاردة ، وقد لايستطيع الجامع نفسه أن يضع المواد المتفرقة التى يجمعها فى إطار مفهوم ، ولكن تجميع هذه المواد من مصادر مختلفة يتيح للعلماء القيام بهذا ، فكثيراً ماوجدنا فى مادة هامشية عسيرة الفهم المفتاح لفهم المواد الفولكلورية التى تعرضت للتحوير أو الانتقال .

٢٢ ــ المواد الخمس التى جمعها ستان فيليبس من أحد أفراد الستيبلياك ، وكان يعمل فى بويبلو ، بكولورادو فى أوائل الخمسينيات تعطى فكرة عن أنواع المواد التى تنتظر الجمع. انظر
Western Folklore 13 (1954): 185-86, nos. 57-61

٢٣ ــ Lawrence S. Thompson, «The Customs of the Chapel,» Journal of American Folklore 60 (1947): 329-44.

٢٤ ــ Harvey Weiner, «Folklore in the Los Angeles Garment Industry», Western Folklore 23 (1964): 17-21.

٢٥ ــ من الاستثناءات البارزة جورج فيليبس بجامعة ولاية كاليفورنيا في مدينة سان ديجو ، الذى كتب الكثير عن تاريخ وتقاليد الفتية المتسلقين ، وكان يركز في كتاباته بالطبع على العادات لا على المعتقد الشعبي .

٢٦ ــ من الدراسات النموذجية عن خرافات المومسات الدراسة التى نشرت في ١٩٦٨

David J. Winslow «Occupational Superstitions of Negro prostitutes in an Upstate New York city» New York Folklore Quarterly 24 (1968): 294-301.

٢٧ ــ بنيت مقالتى Folk Beliefs of the American Theater: A Survey , Southern American Quarterly 3s (1974): 23-48. على بيانات ومواد غير منشورة .

٢٨ ــ Wayland D. Hand, "Hangmen, the Gallows, and the Dead Man's Hand American Folk Medicine," in jerome Mandell and Bruce A. Rosenberg, eds., Medieval Literature and Folklore Studies: Essays in Honor of Francis Lee Utley (New Brunswick, N.J.,1970), pp. 323-29; 381-87.

٢٩ ــ Heinrich Ludewig Fischer, Das Buch vom Aberglauben, neue verbesserte Auflage (Leipzig, 1791); George James Frazer The Golden Bough, 3rd ed., 12 vols. (London, 1911-15); Alfr. Lehmann, Overtro og Trolldom fra de a'ldste Tider til Vore Dage, 2 vols.(Copenhagen, 1920); Gustav Jahoda, The Psychology of Superstition (London, 1969).

٣٠ ــ William R. Bascom, "Four Functions of Folklore" Journal of American Folklore 67 (1954): 333-49.

٣١ ــ Patrick B. Mullen, "The Relationship of Legend and Folk Belief" Journal of American Folklore 84 (1971): 406-13.

٣٢ ــ تقدمت بالتعاون مع ليندادیج بدراسة إلى الجمعية الدولية لدراسات القص الشعبي في بوخارست ١٩٦٩ تحت عنوان «تداخل العلاقة بين المعتقدات والأساطير والعادات الشعبية في التقاليد الشعبية الأمريكية الحديثة » ، وتبعتها بدراسة أخرى في نفس الموضوع العام في المؤتمر الذى عقدته الجمعية في هلسنكى في ١٩٧٤ ، وكان عنوان الدراسة «من الأساطير الشعبية إلى التقاليد الشعبية» : التحول من السياق الروائى إلى السياق الدرامى» ، وقد نشرت كلتا الدراستين . كما أعددت دراسة جديدة بعنوان : « علاقة الأساطير والعادات بالمعتقدات الشعبية » ، وقدمتها إلى Second UCLA Latin American Institute of Folklore في ١٩٦٧ ، ولكن هذا البحث لم ينشر بعد .

٣٣ ــ سجلت وقائع مؤتمر أوكلا عن الأساطير الشعبية الأمريكية في ١٩ ــ ٢٢ يونيو ١٩٦٩ بعضاً من أهم المجالات الملحة للدراسة . انظر Wayland D. Hand ed. American Folk Legend Asymposium, Publications of the UCLA Centre for the Study of Comparative Folklore and Mythology, no. 2 (Berkley and Los Angeles, 1971).

٣٤ ــ Patrick Borden Mullen, The Function of Folk Belief among Texas Coastal Fishermen (Ann Arbor, Mich., 1969). See also the author's «The Function of Magic Folk Belief Among Texas Coastal Fishermen» Journal of American Folklore 82 (1969): 214-25.

٣٥ ــ تتفق هذه الملاحظات بدقة مع الملاحظات التى أوردها مالينوفسكى لتأييد نظريته عن شعائر الحصر النفسى anxiety ritual فيما يتصل بحماية مياه الصيد . انظر

Bronislaw Malinowski, Magic, Science and Religion and Other Essays (Garden City, New York, 1948)

حيث يقول :«إن مِمّا له دلالة بالغة أن السحر لايلعب دوراً في بحيرات الصيد التى يعتمد فيها الصياد على مهارته وخبرته فحسب ، بينما يمارس طقوساً سحرية معقدة للصيد في البحر الذى تكتنفه الأخطار وغير مضمون الرزق حتى يأمن الصياد على نفسه وعلى رزقه» .

٣٦ ــ إن آراء دندس وكونجاس ومارآندا التى صيغت بلغة فنية ، وآراء بكت وهاند التى صيغت بعبارات ادبية عامة ، فتحت باب النقاش في الموضوع ولم تقل فيه الكلمة الأخيرة بعد انظر :

Alan Dundes, «Brown County Superstitions» Midwest Folklore 11 (1961): 25-56, esp. pp. 28-29; Elli-Kaija Köngäs and Pierre Maranda, "Structural Models in Folklore," Midwest Folklore 12 (1962): 133-92, esp. pp. 177-79; Newbell Niles Puckett, Folk Beliefs of the Southern Negro (Chapel Hill, N.C., 1926), pp. 439-41, Passim; Wayland D. Hand, Brown collection, 6:xxii-xxiii; xxvi-xxxviii.

# الإنشاد الدينى عند المنشد « الصييت »

## مصادر الرواية وفنون الأداء

محمد عمران

ادت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى إختلاف الآراء حول وضع المنشد الدينى « الشعبى » ، وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته .

والتعريف بالمنشد الدينى الشعبى وفق المفهوم الذى نسعى إلى طرحه لا يأتى هنا لحسم هذا الخلاف ( أو أى خلاف ) بقدر ما أنه سعى متعمد ، الغرض منه توضيح الإطار الذى يتعلق بصلب موضوعنا .

والمنشد الدينى « الشعبى » الذى نقصده نعرفه من خلال مادته الفنية : الموسيقا ، وموضوعات الشعر . ومن خلال عرضنا لهذه المادة يمكن التدرج فى تحديد الخصائص المميزة لها وفق التسلسل التالى :

**أولاً : الشكل الموسيقى** ، ويأتى فى قسمين :

**القسم الأول** : يعتمد على التكوينات الموسيقية غير المقيدة بوزن محدد وثابت ، والتى تؤدى أداءً حراً ، ويمثلها : « الموال » أو الأداء على نهجه . **القسم الثانى** : يعتمد على تكوينات موسيقية مقيدة بوزن محدد ( وتأتى عادة فى ميزان ثنائى أو رباعى ) . وهذه التكوينات تدور ـ عادة ـ فى إطار فكرة لحنية واحدة تتكرر تباعا على الوزن ، مع إحداث بعض التغييرات فى مواضع معينة ، ووفق قاعدة فى الارتجال لها ـ فى الثقافة الموسيقية الشعبية ـ أنظمة مختلفة عن أنظمة الارتجال الموسيقى العام .

وفى الآونة الأخيرة لجأ المنشدون إلى صياغة هذه التكوينات اللحنية فى شكل الطقطوقة ( الأغنية ذات المذهب والكوبليهات ) . وهذا الشكل الموسيقى المؤلف فى التكوينات الحرة والتكوينات الموزونة يستخدم فى أداء موضوعات المدائح الدينية الشعبية المختلفة ، ويستخدم أيضاً فى أداء القصة الدينية الشعبية الطويلة .

**ثانيا : المحتوى الموسيقى** : ويقصد به شكل التكوين اللحنى الذى يميز شخصية الفكرة اللحنية ، سواء قبل تغيرها ، أو بعد أن تنمو وتتنوع . وهذا التكوين من المأثور « الفولكلورى » ، كما أن الصياغات المستحدثة من هذه التكوينات ـ وإن كانت تأخذ من التقاليد الموسيقية العامة ـ فإن نظامها الأساسى يأتى وفق تقاليد الإبداع عند المنشد الدينى الشعبى ، أى أنها تعتمد على الخصائص الفنية التى تميزت بها الألحان الشعبية ، سواء فى عملية التنمية اللحنية أو فى علاقة هذه الألحان بالوزن الموسيقى وبالتوقيع الذى يوضحه .

وعلى نحو ما يمكن النظر إلى هذه الخصائص على أنها من مكونات القاعدة العامة التى يشترك فيها الإنشاد الدينى

الشعبى مع غيره من الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى . ولذلك ينبغى التركيز على تميز الإنشاد بما ينفرد به من خصائص ، وقد يتيسر لنا ذلك إذا ما نظرنا إليه من النواحى التالية :

**١ — طريقة الأداء :**

إذا كان الإنشاد الدينى يجرى فى ألحان « فولكلورية » شائعة ، فإن هذه الألحان أخذت خصوصيتها من طريقة المنشد فى الأداء . فالمنشد الدينى « الشعبى » له طريقة متميزة فى الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التى تحكم النشأة الفنية للمنشد ، وهى نشأة دينية غالباً ارتبطت بطرق قراءة القرآن بالألحان ، وبطرق أداء الابتهالات والتسابيح .. إلخ ، ولاتزال هذه النشأة بتقاليدها الفنية تحكم الكثير من العمليات الموسيقية عند المنشد ، ولاسيما طريقته فى تنمية الألحان فى الإنشاد الدينى الشعبى ، وكيفية الحاق الحلية والزخرف بها ، وسائر التنويعات الأخرى التى تتمثل فى التمديد والتقصير ، ومستوى الإمالة بالحروف النغمية أو تشبيعها أو تأكيدها ، ومستوى الضغوط الإيقاعية وكيفية اختياره لمواقعها فى الأداء ، فضلاً عن تميزه فى إخراج الألفاظ ما بين حلقى وأنفى .. إلخ ، وتطويع هذه الناحية للعمليات الفنية السابقة .

**٢ — الأدوات والآلات الموسيقية :**

تميز الأداء فى الإنشاد الدينى « الشعبى » ( خاصة فى بداية ظهوره فى محيط الثقافة الشعبية ) بمصاحبة نوع من التوقيع كان المنشد يصدره عن طريق نقر عصاهُ بمسبحته . وهذه الظاهرة اختص بها الإنشاد الدينى « الشعبى » دون سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى ، ثم استبدل بهذه الوسيلة أستخدام الآلات الموسيقية التقليدية ، وأبرزها « السلامية » و « الرق » ، ثم أضيف إليها آلة « العود » بعد ذلك ، ليكتمل الشكل التقليدى الرئيسى الذى تتكون منه المجموعة الموسيقية المصاحبة للمنشد الدينى « الشعبى » فى الوجه البحرى .

**٣ — المؤدى :**

ارتبط اداء الإنشاد الدينى « الشعبى » بالمنشدين المشائخ دون سواهم من المغنين الشعبيين الآخرين . ويعرف المنشد الشعبى باسم « الصبيت » و « الشيخ » و « الموالدى » ، وينادى بـ : « الشيخ » و « سيدنا » و « مولانا » و « الأستاذ » . والمنشد الدينى لا يؤدى ولا يحترف إلا الإنشاد الدينى « الشعبى » بموضوعاته المتميزة الشائعة ( القصص الدينى ومنظومات المدائح ) والتى لا ينشدها سواه ، ولا تدخل ضمن محفوظ أى من المغنين الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر فى سلامة هذا التحديد .

أما عن المحفوظ الشعرى وموضوعاته ، فلايزال القصص الدينى الشعبى يحتل موقعا رئيسيا فى محفوظ المنشد ، ولايزال هناك من مجالات الأداء والمناسبات ما يسمح بإنشاد هذا القصص حتى الآن . وعلى الرغم مما لحق بالإنشاد القصصى من تغير ( استحداث ) فى الموضوعات التى يتضمنها ؛ فإن هذا القصص فى عمومه لايزال يعتمد فى تركيبه على عناصر فنية تقليدية ، وهذه العناصر هى الأشكال الشعرية التى يمثلها « الموال » و « الزجل » أو أشكال شعرية مشابهة له .

وتتكون القصة الدينية التى ينشدها المنشد « الصبيت » من تتابع هذين الشكلين فى موضوع معين ( سيرة ولى ، أو مولد نبى .. إلخ ) . ويأتى ختام القصة دائماً فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له .

ويأتى « الموال » فى القصة متميزا من حيث شكله الشعرى بالصيغ التقليدية التى تأتى عادة فى شطرات طويلة ، وهى إحدى الخصائص البنائية التى يتميز بها الشكل الشعرى للموال فى دلتا مصر والقاهرة مثال ذلك :

مين يرْحَم المظلوم من قَسْوةْ الظالم
زَىّ اللى قَضّى الليل يِتْرَجَّىَ فى الحاكم
قَلْبُه بِيِبكى نَدَمْ يارب يا عالم
تِغْفِر إلى من عصىّ فى الجهل يا عالم
كرامه للحبيب النبى تسامحنا يا حاكم .. إلخ .

أما الشكل الشعرى للزجل فيعتمد أيضا على صيغ تقليدية لكنها تأتى عادة فى شطرات قصيرة ، وهى أيضا إحدى الخصائص التى يتميز بها الشكل الشعرى للزجل مثال ذلك :

فَتَح كتاب الله قُدَّامُه
عشان يِوَرِّى الناس احكامُه

صلوا على اللى مَدَحْنَا كلامُه
صلى الله ع البدر وَسَلَّم

وعلى ذلك يأتى تركيب القصة الدينية التى لايزال ينشدها المنشد الصييت على النحو التالى :

**الوحدة**

**القسم الأول** : ( موال ، فى الصيغ الأدبية التقليدية القديمة ) .

**القسم الثانى** : ( زجل ، ويأتى فى الصيغ التقليدية القديمة ) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة . وهناك تقاليد فى الأداء ماتزال تحمل بعض المنشدين على أداء مقطع غنائى ( غالبا ما يكون فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له ) يأتى قبل أداء الموال كاستهلال للقصة ، مثال ذلك :

أَبْدَأ كلامى واصلِّ
على النبى الهادى تملِّ
واشْرح لكم قصَّهْ تِسَلِّ
سمعتها من أهل زمان ..

ثم ينشد بعد ذلك ــ شعرا ــ فى شكل الموال وهكذا .

أما عن أحداث القصص وما يتضمنه من موضوعات ، فلايزال هناك بعض من هذا القصص الدينى الشعبى القديم الذى يتضمن الموضوعات القديمة التقليدية يتردد حتى الآن ، ونذكر منه على سبيل المثال :

قصة « الغزالة وجابر الأنصارى » ، وقصة « فضلون العابد » ، وقصة « زواج السيدة فاطمة الزهراء » ، وقصة « أبو بكر الصديق » ، وقصة « الغلام » ( الولد واليهودى ) .

غير أن الغناء القصصى الدينى لم يستمر على هذا الشكل ، فقد تغير بسبب إضافة عناصر أخرى إلى العناصر الرئيسية التى يتكون منها الشكل العام ، وأول هذه العناصر هى « السرد » ، الذى أضيف إلى وحدة الأداء وأصبح قسما ثالثا فيها هكذا :

**الوحدة**

**القسم الأول** : ( مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة ) .

**القسم الثانى** : ( مقاطع شعرية ذات شطرات قصيرة تأتى غالبا فى صيغة الزجل ) .

**القسم الثالث** : ( السرد : يأتى لاستكمال أحداث القصة وللتعقيب عليها ) .

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة ، على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة تماما مثلما كان يحدث فى الشكل القديم .

ويضاف إلى قسم السّرد قراءة القرآن بالألحان ، كما تتخلله أيضا مقاطع شعرية فى شكلى القسم الأول والقسم الثانى ، لكن يظل قسم السرد ــ مع ذلك ــ يحتفظ بخصيصتى عدم الوزن الشعرى وبالأداء غير الموسيقى .

وثانى العناصر المضافة هى الأغانى الإذاعية الشائعة أو مقاطع منها ، حيث أصبح من المعتاد الآن أن يتخلل القسم الثانى ( من الوحدة ) أغانٍ إذاعية شائعة أو مقاطع من هذه الأغانى تكون متسقة فى ألحانها وفى مضمونها الأدبى مع أحداث القصة . ولا يشترط فى هذه الحالة أن يأتى النص الشعرى لهذه الأغانى فى شكل الزجل ، ولا يشترط أيضا أن تكون الشطرات الشعرية لهذا النص قصيرة .

أما موضوعات القصص فقد تغيرت أيضا فى إطار التركيب القصصى الجديد حيث شاعت موضوعات متعددة ، منها على سبيل المثال :

قصة « الملك الظالم » ، وقصة « الكريم والبخيل » ، وقصة « نهاية الصابرين » ، وقصة « سالم وسالمة » ، وقصة « المبروكة » ، وغيرها . وكل هذا القصص من صياغة مؤلفين محترفين معاصرين .

أما عن المحفوظ الشعرى الذى يؤدى خارج نطاق القصة ، فإنه يجرى على نحو تتوالى فيه المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة . وقد تتخلل هذه الأغنيات أغنية أو أكثر مصوغة فى شكل إحدى الأغنيات الإذاعية الشائعة وهى ما تعرف بالأغنية المقلوبة ، ( حيث يستخدم المنشد لحن أغنية إذاعية شائعة يقوم بتغيير أو بتعديل كل أو بعض كلماتها الأصلية لتتناسب مع المعنى الدينى الذى يساير مناسبة الأداء ) ومع ذلك تظل الصيغة الأدبية للإنشاد ( خارج القصة ) تتميز ــ فى عمومها ــ بشكلها التقليدى المتمثل فى تعاقب الشكلين الشعريين الرئيسيين وهما : « الموال » ( الذى يأتى فى مقاطع شعرية ذات شطرات

طويلة ) ومنظومات الأغنيات القصيرة ( التى تأتى فى شطرات شعرية قصيرة ) . وخلاصة القول فى هذا أن تعاقب هذين الشكلين يأتى مشابها تماماً للتكوين المتبع فى القصة الدينية الطويلة . ومما يزيد من درجة هذا التشابه ان نهاية الغناء تأتى أيضاً فى الصيغة الشعرية ذات المقاطع القصيرة ، أى فى القسم الثانى من الوحدة وليس فى أى قسم آخر ، ولعل الفارق الوحيد بين هذين التكوينين ( فى القصة وفى الإنشاد وخارجها ) يأتى من إختلاف الموضوعات التى يتضمنها كل من القصة والإنشاد الذى يؤدى خارج نطاقها ، إذ إن الموال الذى يؤدى خارج نطاق القصة وكذلك الأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة تتضمنان — عادة — موضوعات المديح فى الرسول ﷺ وفى آل البيت رضى الله عنهم .

أما مناسبات الأداء فإنها تشمل حفلات العرس والختان والحج وموالد الأولياء . كما يدعى المنشدون لاحياء ليال يقيمها الأفراد فى بعض المناسبات الدينية كالهجرة النبوية والمولد النبوى الشريف .

أما عن تحديد المرحلة التى بدأ فيها هذا الإنشاد فى الظهور فليس من اليسير الوقوف على تاريخ محدد لهذه البداية خاصة إذا ما اعتمدنا — فى هذا التحديد — على ما قدمه لنا المؤرخون والباحثون الذين عرضوا للموسيقا فى مصر . فقد قسم أولئك الإنشاد ما بين إبتهال وذكر وتوسل وتمجيد وتسحير .. إلخ ولم يعرضوا لأى شكل من الإنشاد يحمل الخصائص التى أشرنا إليها حتى مطلع هذا القرن .

ومع إننا لسنا معنيين — فى هذا المقام — بالتصدى للناحية التاريخية ، فإن العديد من الشواهد تشير إلى حداثة هذا الإنشاد . وهذه الحداثة إذا لم تك تعنى شيئاً مهما لدينا فيما يتعلق بتاريخ ظهوره ، فإنها تعنى — فى الوقت نفسه — إمكانية وضع سياق مقبول للمراحل التى مر بها فى فترة تاريخية يمكن إدراكها : إما عن طريق المادة الفنية الحية ، أو عن طريق رواتها . وهذا ما ادت إليه المحاولات الميدانية فى تتبعها لوضع المنشد الدينى الشعبى فى الواقع الفنى المعاش .

فالرواة الشعبيون يقولون : إن المنشدين المشائخ فى هذا القرن لم ينشدوا سوى الدينى من الموشحات والقصائد ومنظومات الابتهالات وما شابه ، أما القصص الدينى فقد ظهر فيما بعد . ويذكر كثير من المنشدين الشعبيين المتقاعدين — الذين أنشدوا القصص الدينى — إنهم بدأوا حياتهم الفنية بإنشاد التواشيح والقصائد فى بطانات المشائخ القدامى الذين تعلموا عنهم قبل أن يستقلوا بالأداء بمفردهم . ويذكر أحد مشاهير المنشدين سابقا ( فى محافظة الغربية ) : إن الإنشاد الدينى فى قريته كان يتمثل فى القصائد الدينية والمدائح التى اعتاد المشائخ على ترديدها فى مجالس الذكر . أما ما كان يتردد من إنشاد خارج الذكر فهو الموشحات والابتهالات وقصة المولد النبوى الشريف ، وكان ينشدها المشائخ مع بطاناتهم دون ان يستعينوا بأية آلات أو أدوات موسيقية على الإطلاق . ويضيف راوى آخر ( من المنشدين المتقاعدين فى محافظة الدقهلية ) إن هناك من الفقهاء المشائخ من كانوا ينشدون قصصا يتناولون فيه مآثر صحابة رسول الله ﷺ مثل قصة زواج الإمام على ، وقصة « أبو بكر الصديق » وقصة الهجرة وغيرها ، وكان أولئك المنشدون من المشائخ الفقراء . ولم يك إنشاد مثل هذا القصص شائعا لدى المشائخ قبل سنة ١٩٢٥ م على وجه التقريب ، لكنه بدأ ينتشر بعد ذلك ويدخل فى ميدانه بعض المشائخ المقتدرين والمشهورين فى فن الإنشاد . ويضيف الراوى : إن الناس كانوا يقبلون على الاستماع إلى إنشاد الموشحات والابتهالات أكثر مما كانوا يقبلون على الاستماع لقصص المشائخ الفقراء . كما كان لقصائد الذكر ومدائحه جمهور كبير أيضاً حتى الخمسينيات من هذا القرن ، ثم بدأ إنشاد الموشحات يتقلص فى القرى وراح كثير من المنشدين وبطاناتهم يقلدون المشائخ الذين سبقوهم إلى ميدان القصص والأغانى والمواويل القصيرة ولم تعد التواشيح والقصائد والابتهالات الدينية تسمع أو تتردد بعد ذلك إلا فى محطات الإذاعة .

ويؤكد الرواة ( من المنشدين المتقاعدين ) أن هناك مصدرين رئيسيين كانا يمثلان المدرسة الحقيقية التى تعلموا فيها فنء الإنشاد :

المصدر الأول : الإنشاد فى مجالس الذكر .

المصدر الثانى : الإنشاد الدينى من القصائد والتواشيح ، فضلاً عن الابتهالات وما شابه .

ومما هو جدير بالذكر أن هذه التأكيدات تنسب إلى عدد من المنشدين المتقاعدين الذين ينتمون إلى مناطق مختلفة فى

دلتا مصر ، وأن أعمارهم ــ وقت أن التقينا بهم ، منذ خمس سنوات ــ كانت تتراوح ما بين الخامسة والستين والخامسة والثمانين ، وقد قضوا سنوات عديدة ينشدون التواشيح والقصائد ، ثم اتجهوا بعد ذلك إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والأغنيات والمواويل القصيرة ، واستخدموا الآلات الموسيقية لتصاحبهم فيما بعد . وأولئك الرواة المنشدون هم الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم المنشدين الشعبيين « القُدامى » بالقياس إلى المنشدين الشعبيين « المحدثين » ، وهم ( أى المنشدين القدامى ) الذين أدت جهودهم الفنية ــ فى مجال الإنشاد ــ إلى إحداث ما يمكن أن نسميه بالتحول عن التخصص فى نمط معين من الغناء ( كان متمثلاً فى إنشاد التواشيح والقصائد والابتهالات ) إلى نمط آخر ( يتمثل فى القصص والأغنيات والمواويل القصيرة مع استخدام الآلات الموسيقية ) ، وبفضلهم راحت تتولد ــ فيما بعد وشيئاً فشيئاً ــ تقاليد جديدة فى الأداء مغايرة لطريقة أداء الموشح ومختلفة عن طريقة الإنشاد فى الحضرة الصوفية ، وراحت تُزيد من الأخذ بتقاليد الثقافة الشعبية فى الموسيقا والأدب ، كما راحت تستفيد من معطيات الموسيقات الأخرى غير الدينية وغير الشعبية .

لقد أكدت تجربة البحث فى موسيقا الإنشاد الدينى الشعبى ووضع إطار لموضوعاته ولمؤديه ، أن هذه الموسيقا لا يمكن فهمها فهماً صحيحاً إذا أُخذت بالبساطة نفسها التى تبدو عليها أحياناً . فعلى الرغم من أن الإنشاد مرّ بمرحلتين منذ ظهوره فى الحياة الموسيقية الشعبية ، فإن النظم المتعددة والمتداخلة التى تحكم العملية الموسيقية الشعبية تجعلنا لا ننظر إلى هذه المراحل ( التى مرّ بها الإنشاد ) بمثل هذا التحديد . فالمرحلتان متداخلتان ، ولا يعرف أحد ــ على وجه الدقة ــ متى انتهت المرحلة الأولى ، ولا من أين بدأت المرحلة الثانية ؟ وكيف أخذت من سابقتها ؟ وما الذى أخذته ؟ وما الذى أضافته ؟ ولماذا تأخذ ؟ ولماذا تترك ؟ إلى آخر هذه التساؤلات الإشكالية التى أثارها الفولكلوريون د. أحمد مرسى ، وعبد الحميد حواس ، وصفوت كمال ، وغيرهم من الأساتذة الذين شغلوا بهموم هذا الميدان وقضاياه .

على أن المشكلات لم تقف عند هذا الحد ، فها هى تجلياتها تأخذ صوراً أخرى عند تناول المادة الفنية الحيَّة ، إذ إن لموسيقا الإنشاد الدينى الشعبى طبيعة خاصة يصعب معها الفصل بين « عناصر البناء وتنوع الأداء » ، كما يصعب تحديد أى الجانبين أكثر تأثيراً فى تكوين الشكل . وإذا ما أمكن الوقوف على هذا التحديد عند نمط معين من المنشدين ، فإن الأمر يتعذر عند نمط آخر منهم .

وعلى أى الأحوال فإذا كانت موسيقا الإنشاد الدينى « الشعبى » تغلق أحياناً المداخل المباشرة لفهمها ؛ فإن الرواة كانوا ــ ومازالوا ــ محوراً رئيسياً فى فهم حقيقة المسألة . والحديث عن نشاطهم الفنى ــ عبر أزمنة متعاقبة أو متفاوتة ــ يعنى بدرجة كبيرة الحديث عن الأداء ومقوماته ، والإبداع وصوره المتعددة عبر هذه الأزمنة . ولتأكيد سلامة الإقتراب من هذه الناحية كان من الضرورى الوقوف على ظروف النشأة الفنية وعلى السبل التى تتبع لتكوين المحفوظ الفنى لدى هؤلاء المنشدين .

## المنشد التقليدى القديم :

لم ينشأ المنشد التقليدى القديم ــ فى الغالب ــ فى أسرة يحترف أحد أفرادها الإنشاد ، أو فى أسرة تهتم بالضرورة بهذا النوع من الغناء ، وإن كان فى المقابل هناك من المنشدين من توارث المهنة . لكن الغالب ــ فيما يتعلق بالنشأة أو بنوع المعرفة لدى المنشد ــ أن يكون ثمة توجه إلى التعليم الدينى قد تم منذ الصغر ، والكتاب أول مصادر هذه المعرفة بعد البيت ، حيث يتم حفظ القرآن أو جزء منه . فضلاً عن تلقين بعض المعارف الدينية مثل فرائض الصلاة . وفى مراحل لاحقة ربما يتم تلقين شيئاً من قصص الأنبياء . غير أن قسطا معلوماً من التعليم الدينى ( حفظ القرآن وبعض المعارف الدينية ) لدى أغلب المنشدين لم يكن محدداً بما يلزمه الكتاب أو حتى بما كانت تقدمه المدارس الأزهرية فيما بعد ، بقدر ما كان محدداً ومرهوناً برغبة الفرد وبنزوعه إلى مثل هذا النوع من المعرفة من ناحية ، ومرهوناً أيضا بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عاشها المنشد فى صباه من ناحية أخرى . وعلى أية حال فإن هذا القسط من المعرفة الدينية ، عند المنشدين كان يتراوح بين المعرفة التى كان يقدمها الكتاب والمعرفة التى كانت تقدمها المدارس الأزهرية المتوسطة فى ذاك الوقت . وقليل من المنشدين القدامى من كان منشغلاً بمجالات أخرى من التعليم أو

المعرفة ، فليس لدينا معلومات مؤكدة عن أن هناك من المنشدين القدامى من كان منشغلاً أو مهتما بالعلوم الهندسية أو الرياضية مثلاً ، أو التحق بالتعليم العام حتى نهايته . وربما يرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى أحاطت بنشأة المنشدين القدامى ، والغالب أن أكثرهم نشأوا فى الريف ، حيث تقل مثل هذه الفرص ، مقابل سيطرة التقاليد التى تسهل للأبناء — فى المجتمع الريفى على وجه الخصوص — التوجه إلى التعليم الدينى أكثر من التوجه إلى التعليم العام . ولا يعنى ذلك أن التوجه الطبيعى بعد نيل هذا القسط من التعليم الدينى يكون بالضرورة إلى مجال الإنشاد . فكثير من أساطين العلم فى مصر بدأوا بالتعليم الدينى فى الكتاب أو بدأوا بحفظ القرآن قبل أن يحفظوا أو يتعلموا شيئا آخر ؛ بل ما نعنيه هو أن التعليم الدينى الذى كان الفرد يتلقاه منذ الصغر على يد الشيخ المعلم فى الكتاب أو فى المنزل كان يمثل مرحلة معلومة من المعرفة كانت تكفى مع بعض من الخبرة المتواضعة لأن تكون مورداً للرزق ، فكثير من الأفراد ومنهم المنشدين — فى بداية الأمر — احترفوا قراءة القرآن فى المساجد وفى المآتم ، وجعلوا من « الرَّواتِب » فى البيوت وفى محلات الباعة مصدراً للتعيش . وكان هذا القدر من المعرفة الدينية بداية لكثير من القراء الذين ذاع صيتهم فيما بعد فى مجال تلاوة القرآن ، وكان أيضا بداية تقليدية لغالبية المنشدين القدامى . فهذا القدر من المعرفة الدينية ( المتمثل فى حفظ القرآن أو جزء منه ) ساهم كثيراً فى تشكيل الإطار المعرفى الذى ظل المنشد يعتمد عليه فيما بعد فى فهمه للعمليات الموسيقية من ناحية ، وفى تصوره للموضوعات الدينية التى ينشدها للناس من ناحية ثانية .

إلا أن التوجه الفنى وتمثل الموسيقا لا يعزى برمته إلى ظروف التعليم الدينى وحده ، وإنما هناك بلا شك دوافع أخرى وراء ذلك .

فالرواة يؤكدون أن الطموح الشخصى ساهم مساهمة أساسية فى تشكيل الشخصية الفنية للمنشد ، والبداية أن تكون هناك هواية قد تولدت لدى الفرد عندما التقى بالإنشاد فى مناسبة ما ، ويبدأ بعدها الفرد فى متابعة المنشدين ، ولا ينتظر حضورهم إلى قريته أو إلى حيث يقيم ، وإنما يسعى إلى حيث ينشد المنشدون فى الموالد والأفراح وفى الليالى الدينية .. إلخ . وفى كل مرة يستمع فيها إلى الإنشاد يحفظ منه ما يستطيع ويحاول أن يردد ما سمعه لنفسه أولاً ثم يردده بعد ذلك للأفراد المقربين إليه أو المحيطين به . وتلك هى البداية أو الخطوات الأولى فى سبيل التعلم ، وفى سبيل اكتشاف خبايا هذا الفن والتعرف على تقنياته .

## المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح :

لم يكن هناك من يكتب أو يؤلف القصص أو المواويل خصيصا للمنشدين القدامى ، وإنما كان المحفوظ الشعرى يتكون لديهم بطريقتين ، الطريقة الأولى : بتلقه عن المنشدين الآخرين الأكثر قدما وحفظه عن طريق الاستماع إليهم . والطريقة الثانية : بحفظه من الكتب . ويقول الرواة : إن هناك كتيبات صغيرة كانت تباع فى المكتبات وفى الموالد بخمسة مليمات ، وفى هذه الكتيبات ما كان يحتوى على قصة واحدة مثل قصة : « الغزالة » أو قصة « الغار » مثلاً . ومنها ما كان يحتوى على أكثر من قصة . كما كان هناك كتيبات تحتوى على قصائد المدائح النبوية .

وبجانب ذلك يقول الرواة : إن بعض المنشدين كانوا يؤلفون بعض الشطرات الشعرية من قبيل التعديل فى النص ( القصة أو الموال ) الذى قرأوه من الكتب أو الذى حفظوه عمن سبقهم من المنشدين ، ويفسرون ذلك بأن هناك بعض الكلمات أو الشطرات قد لا تعجبهم فى النص ، أو لا يستريحون لها أثناء الأداء ، أو قد لا تكون مناسبة لمقام الحفل أو مناسبته ، ومن ثم يغيرونها بكلمات أو بشطرات أخرى . ومن الرواة من يقول : إنهم كانوا يطولون أو يقصرون فى النص وفق ما يرونه مناسباً للأداء الموسيقى ، ومنهم من كان يغير فى أجزاء من النص لأنها — كما يقولون — لم تكن تصلح للغناء ، وإن هذا التغيير أو التعديل كان يتم أثناء الأداء غالبا . وهو أمر كانوا يجدونه سهلاً خاصة إذا كان النص مصاغا فى الزجل ، لأن التغيير أو التعديل فى الزجل « أسهل بكثير من التغيير أو التعديل فى « الشعر الآخر » ( الفصيح العمودى ) على حد قولهم . فالزجل كله « من باب واحد ويسهل قلب كلماته ( تغييرها أو تعديلها ) بكلمات أخرى » .

ويتميز المحفوظ الشعرى — عند المنشد القديم — بشيوعه وعدم ارتباط موضوعاته بمنشد معين . فقصة « الغزالة » مثلاً أو قصة « زواج عائشة » أو قصة « فضلون العابد » ... إلخ ، لم تكن خاصة بمنشد معين دون الآخر ، وإنما كانت من الموضوعات الشائعة التى ينشدها كل المنشدين الشعبيين ، وكذلك الحال فيما يتعلق بالكثير من المواويل والطقاطيق الدينية التى كانت تنشد فى مناسبات مختلفة فى ذاك الوقت . ويبقى معيار الإختلاف هو أن لكل منشد شخصية فنية تختلف عن شخصية المنشد الآخر سواء فى نوع صوته وقوته ، أو فى قدرته على الأداء المتواصل دون مساعدة من أحد تلاميذه ، أو فى مدى اعتماده على « العدَّة » ( الآلات الموسيقية ) ، أو فى « الشطارة » ( المقدرة الموسيقية ) .. إلخ . وهى الفروق نفسها التى تعزز مكانة منشد معين عند الجمهور دون منشد آخر .

هذا وقد يتسع المحفوظ الشعرى لدى المنشد ليشمل انواعا ادبية أخرى ( غير دينية ) . وثمة ملاحظة حول هذا الأمر تعود إلى زمن منشد الدينى من التواشيح والقصائد . فالعادة أن هذا المنشد كان بعد أن ينتهى من أداء التواشيح والقصائد يسأل الناس ( فى آخر الليل ) عما يريدون سماعه بعد ذلك . وكان يحدث أن يطلب بعض الحاضرين شيئا من الغناء الشرق عربى ، وخاصة الأغنيات أو الأدوار التى لاقت إعجابا منهم فى زمانها ، وعلى المنشد — تبعا لذلك — أن يكون مستعداً لتلبية هذه الرغبة لجمهوره ، وخاصة إذا كان هناك إجماع منهم على سماع أغنية معينة أو دور معين . والواقع أن هناك من المنشدين — فى الزمن الماضى — من كانوا معروفين بحسن صوتهم ، وبمقدرتهم على أداء أغانى وأدوار مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية ، وأولئك كانوا يحرصون على حفظ وإجادة الأغنيات أو الأدوار التى لاقت قبولاً ونجاحا عند الجمهور . ويبدو أن هذا الحرص أصبح تقليداً لايزال ساريا حتى الآن ، ليس بسبب الاستعداد لتلبية رغبات الجمهور فحسب ، بل وايضا لأن المنشدين يرون فى ذلك وسيلة من وسائل التدريب على الأداء الموسيقى .

## المحفوظ الموسيقى والتقنيات :

قبل أن يتحول المنشد الدينى ائقديم إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والطقاطيق والمواويل القصيرة ، وقبل أن يلجأ إلى استخدام الآلات الموسيقية .. إلخ . كان ينشد التواشيح والأدوار القديمة ومنظومات المدائح والقصائد التى كانت تؤدى فى مجالس « الذكر الصوفى » . فإذا ما استثنينا هذا الأساس الموسيقى الذى نشأ عليه أغلب المنشدين القدامى ، وايضا استثنينا الأساس الموسيقى الذى يتحصل عليه المنشد من أغانى مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية ، إذا ما استثنينا هذا الجهد الفردى الخاص ، فإننا لا نستطيع القول إن هناك وسائل منظمة لنقل الخبرة الموسيقية أو للتدريب على طريقة الأداء .. إلخ . وإنما كانت الخبرة تنتقل من خلال الاصغاء لمشاهير المنشدين أو من خلال العمل فى بطاناتهم ( كورس ) ، ومن ثم كان يتم حفظ الموشح أو الدور او القصة .. إلخ .

والواقع أن التقاليد الفنية للإنشاد الدينى الشعبى القديم لا تعرف نظاما محدداً للتعرف على الموسيقا وتقنياتها مستقلة عن النصوص الشعرية التى تصاحبها — وهى القاعدة نفسها التى يخضع لها المأثور الموسيقى الشعبى بصفة عامة — وما يخص الإنشاد فى هذا الشأن أن للقصة طريقة معينة فى الأداء ، وللموال طريقة معينة أخرى . أو بالأحرى هناك مداخل موسيقية لهذه الصيغ الأدبية متعارف عليها لدى المنشدين ( وهى التى تميز الإنشاد عن سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى ) ، وإن عالم الموسيقا وتقنياته — عند المنشد القديم — لا يخرج عن كونه طريقة فى الأداء . حتى التسميات والاصطلاحات الفنية التى كانت متداولة عند المنشدين القدامى والتى كانت تعنى عندهم دلالة موسيقية ؛ كان أغلبها تسميات ومصطلحات لا صلة لها بالمفاهيم الموسيقية المتفق حولها خارج دائرة الموسيقا الشعبية ، وإنما هى تسميات ومصطلحات شعبية خلقتها ضرورة العمل وتقاليد المهنة . ولذلك نجدهم يستخدمون مصطلحات مثل : « شِلْتْ عَنُّه » أى حفظت عنه ، و « وِشّ العمل » أى بداية الغناء ، و « أقول من دِمَاغِى أو من نَفْسِى » أى من تأليفى ، و « أسرق من فلان » أى أنصت لما يقوله وأحفظ عنه دون أن يدرى ، و « يُوَلِّد أو مُوَلِّد » أى منشد السيرة النبوية ) و « القُوله » وتعنى اداء مقطع كامل ، وتعنى أيضا طريقة الأداء ، وقد تستخدم أحيانا لتعنى لحنا معينا ، و « بارز » اى خرج عن اللحن أو الطبقة الصوتية بمعنى نشاز .

وبجانب ذلك يعرف بعض المنشدين كلمات مثل « الطبقة » و « المقام » ؛ لكنهم يستخدمونها بمعنى واحد . وقليل من المنشدين القدامى من يعرف أسماء الأوزان الموسيقية ، وقليل منهم أيضاً من يعرف أسماء المقامات الموسيقية ؛ اللهم اسم « الراست » و « السيكاه » . وتعنى عند كثير من المنشدين درجات للركوز ودرجات للانطلاق اللحنى أيضاً أكثر من كونها تعنى سلالم مقامية ذات طابع لحنى مميز . وإن كان من المنشدين القدامى المقتدرين من يعرف — عن طريق الخبرة السمعية — كيف يلوّن وينتقل من مقام إلى مقام آخر دون أن يعرف لذلك قاعدة أو تنظيراً دقيقاً ، وكثير من المنشدين يرى أن قراءة القرآن — فى بداية التعليم — كان لها الفضل الأول فى تكوين هذه الخبرة الموسيقية .

ولا يتوقف اكتساب الخبرة الموسيقية على متابعة المنشد المعلم والاصغاء له ، أو من خلال العمل فى بطانته فحسب ، بل هناك مجالات أخرى للتعلم وإكتساب الخبرة . يقول الشيخ أحمد مدبولى ( وهو منشد متقاعد ) : إنه حفظ عن الشيخ محمد عبد ربه قصة المولد النبوى الشريف كاملة قبل أن يقرأها من الكتاب ، وحفظ عنه كثيراً من الموشحات والقصائد والمواويل التى كانت شائعة فى ذاك الوقت ، وإن حفظه لهذه الموضوعات لم يتم خلال الأداء الحى أمام الجمهور فحسب ، وإنما كان يتم أيضا فى منزل الشيخ المعلم .

كان الشيخ أحمد يجلس إلى معلمه يسمعه « كلاما جديداً ويلوّن فى القَوله » ، وكان يطلب منه انه يعيد عليه ما قاله عدة مرات ، ثم يدلى إليه بملاحظاته دون أدنى مجاملة ، فكان يقول : « لا لا ياشيخ أحمد ، دى تبقى كِدا ، وبعدين تقول اللى بعدها كِدا ... ، سمّعنى بقى يا شيخ أحمد » . وبعد أن يُسمعُه يقول الشيخ المعلم « الله الله يا وله ، أيوه كدا ، بس ياريت الحتّه دى تطوّلها شوية كدا ... ، ( وينشدها له بصوته لكى يوضح ) وهكذا .

## المنشد الجديد / المعاصر :

إذا كان المنشدون القدامى ( المتقاعدون ) هم الذين حددوا لنا كيف نشأ المنشد التقليدى القديم ، وحددوا لنا الهوية الفنية التى تميز بها ، فإن التعريف بالمنشد الجديد / المعاصر له نهج آخر ، لن يعتمد فقط على الروايات أو الشواهد التى تقدم فى حوار فالوضع هنا مختلف ، إذ إن المنشد الجديد المعاصر مايزال يواصل إبداعه فى مجالات الغناء . وتؤكد الملاحظة الميدانية أن الساحة الفنية الشعبية تشتمل على جيلين من المنشدين المعاصرين :

**الجيل الأول** أكبر سنا من الجيل الثانى وينتمى إلى المدرسة التقليدية القديمة فى كيفية التعلم ، وفى مصادر المعرفة الأساسية . وعلى الرغم من أن منشدى هذا الجيل قد جددوا وغيروا فيما كانوا يقدمونه من أعمال ، وراحوا يندمجون مع موجات الاستحداث الموسيقى فى مجال الإنشاد ، فإن تميزهم وسط المحدثين من المنشدين ( الأصغر سنا ) لايزال أمراً ملحوظا . ويزعم المنشدون ( الأكبر سنا ) أن الإنشاد القديم الذى نشأوا عليه وتعلموه ونقلوه عن المشائخ القدامى لايزال يشكل عندهم رافداً فنيا مهما ومؤثرا ، بل إن معيار التميز والمقدرة الفنية عند هذا الجيل ( الأكبر سنا ) يستند إلى مدى تمثل المنشد لهذا الرافد القديم ( التقاليد الفنية القديمة ) ، وإلى مدى معرفته واستفادته به .

**اما الجيل الثانى** ( الأصغر سنا ) فينتمى إلى ما يمكن ان نسميه : مدرسة « الذكر السلطانى » . ويعرف عن هؤلاء المنشدين أنهم لا يؤدون القصص الدينى الشعبى ، وأن تخصصهم فى الأداء قاصر على المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة التى يؤدونها فى إطار حلقات الذكر التى تقام خارج المساجد وخارج نطاق تقاليد الذكر لدى الطرق الصوفية .

كما يعرف عن منشدى الذكر السلطانى — أيضا — اعتمادهم فقط على إحداث عمليات فى الموسيقا من شأنها تصعيد ما يسمى بحالة « السُّلْطَنَة » عند مواضع معينة فى الأداء ، وهو الأساس الذى يقوم عليه هذا التخصص المحدود فى إطار الإنشاد الدينى الشعبى ، وهو أيضا معيار الإمتياز عند هذا الجيل من المنشدين . وعلى أية حال فالملاحظة الميدانية تؤكد أن المنشد الجديد المعاصر ( الأكبر سنا والأصغر سنا ) قد لعب دوراً واضحاً فى مجال الإنشاد الدينى الشعبى المعاصر ، وأن اسهاماته فى مجال التغيير والتحديث أمر مؤكد لا شك فيه .

وقليل من المنشدين المعاصرين ( الجيل الأول والجيل الثانى ) من توارث المهنة عن احد أقربائه ، وإنما كانت الهواية والولع بالغناء وحسن الصوت وتشجيع المقربين هى أكثر الدوافع تأثيراً فى توجيههم إلى مجال تعلم الإنشاد واحترافه . ومع ذلك لا يمكن إهمال أثر الظروف الاجتماعية وكل الأحوال المتعلقة بظروف المعيشة على توجه الأفراد إلى هذه المهنة بالذات .

كان التعليم الدينى منذ الصغر ( حفظ القرآن وقراءته بالألحان ) من المقومات الرئيسية التى ساعدت كثيراً فى تكوين الشخصية الفنية لكثير من المنشدين المعاصرين ، وخاصة أبناء الجيل الأول ( الأكبر سنا ) . يقول أحد الرواة ( من الجيل الأول ) : إن موضوع الإنشاد كان فى دمه منذ الصغر ، ولم تتح له ظروفه الاقتصادية أن يكمل تعليمه فى المدرسة الابتدائية فاتجه إلى حفظ القرآن . ويقول : « إن أهم شىء فى مجال الإنشاد أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . وهنا يجدر التوقف قليلاً عند هذا القول الذى أجمع عليه الغالبية العظمى من المنشدين ، وهو : « ضرورة أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً » . والمعنى ليس الحفظ فى ذاته فحسب ، وإنما القدرة على تلاوة هذا المحفوظ تلاوة مجودة ( أى بالألحان ) ، وهى الناحية التى ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مجال الإنشاد استفاد منها ، بل وأنها — بجانب ذلك — امتدت إلى العديد من العمليات الموسيقية خارج النطاق الدينى ، وهذا موضوع آخر قد تقصينا الاستفاضة فى بيانه عما نراه جوهرى فى هذا السياق . والملاحظة التى استوقفتنا ، والتى لم يستطع المنشدون والمقرئون تفسيرها تفسيراً دقيقاً هى : أن ما من مقرىء متمكن من التلاوة بالتجويد إلا ولديه قدرة فائقة على الغناء ، بينما لا يملك كل مغنى مقتدر القدرة على تلاوة القرآن بالتجويد .

والتجويد فى اللغة نقيض الردىء ، وهو فى الاصطلاح يعنى تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه فى مخرجه وطبقته اللازمة إلى آخر هذه الصفات ، وإن تعلمه يتم بالتلقين من أفواه المشائخ العارفين بطرق التلاوة المتعددة .

ومن الناحية الموسيقية فإن التجويد يتشكل من فواصل بالغة الحدة والغلظة ، ولا يكون الوزن فيه منتظما كما هو الحال فى أوزان الموسيقا ، وإن كانت الوقفات مع ذلك متكررة دائما ، ومنتظمة التوقيت أحيانا وغير منتظمة أحيانا أخرى .

ولا يصح القول — من الناحية الفنية — أن هذا الشكل يتخذ من الارتجال قاعدة أساسية له ، ذلك أن الارتجال يبيح استخدام كافة العناصر الموسيقية ويخضعها لآليته ، وبذلك تتسع دائرة الأختيارات التى يستفاد منها بهذه العناصر المتعددة وتطويعها لخدمة الأداء الحى . ووفق هذه القاعدة لا يعتمد الأداء على الاعداد أو التفكير المسبق الذى يحدد نظام البناء الموسيقى ، إذ يكفى فى هذا الأداء تمثل المؤدى للعمليات الموسيقية التى تجرى عادة فى هذا الإطار ، وعلى ذلك فإن هذه العمليات لا تأتى متطابقة فى حالة إذا ما تكرر اداء الشكل المرتجل .

والتجويد لا يعتمد على كافة العناصر الموسيقية ، فالميزان غائب دائماً والتوقيع غير وارد على الإطلاق ، وتعدد المقامات غير مستحب ، والأداء فردى بالضرورة . فلا تعدد فى التصويت بأى صورة من صوره ، ولا يصح تحريك النغمة صعوداً أو هبوطا بطريقة التسلسل السلمى المباشر الصريح ، فهذه الكيفية غير مستحبة فى التجويد ، لأنها من سمات الطرب ؛ ولأن الصعود أو الهبوط بالنغمة أمر وارد فى التجويد فلا بأس من تحقيق هذا الغرض بطريقة القفز المباشر ، أو بالارتكاز على بعض الدرجات فى السلم ، إلى آخر هذه المحاذير والنظم التى ترسم الخط الفاصل بين قواعد التجويد ، وقواعد الارتجال .

وإذا ما توخينا الدقة فى تحديد العلاقة بين القاعدتين أمكن القول : إن التجويد يعتمد على بعض خصائص الارتجال وليس جميعها ، وعلى وجه التحديد ، الخصائص التى يستفاد بها فى رسم مسار الألحان ، وفى تحرير النغمات من قيد الزمن الذى يستوجبه الوزن الموسيقى .

وعلى ذلك فإن السبب الجوهرى وراء إشارة المنشدين إلى اهمية حفظ القرآن ( أو التدريب على تلاوته مجوداً ) يأتى

من أن التجويد يضع المنشد / المقرىء بين حدين كلاهما صعب ، إذ إن عليه أن يظهر مهارة خاصة فى كيفية استخدام عناصر موسيقية محدودة وفق نهج تقليدى محدد تتسق فيه الأنغام ولا تتنافر ، من ناحية ، ومن ناحية ثانية على المقرىء أن يكبح جماح خواطره الموسيقية ، ولا يلجأ إلى استخدام العناصر الموسيقية التى لا تليق بالتجويد ، وتلك عمليات لا يسهل مقاومتها أو السيطرة عليها فى بعض الأحيان ، والوقوع فى دائرتها يعد خطأ فادحاً .

والواقع أن إجماع الرواة على أهمية أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً ( تدرب على التلاوة بالتجويد ) حتى يكون متمكنا من أدواته ؛ فيه إجحاف لبقية المصادر المهمة المرتبطة بالنشأة الدينية للمنشد . فالمنشد الذى تعلم التجويد لابد أن يمر ببقية المقررات التى تستوجبها العمليات الموسيقية المرتبطة بهذه الدائرة . ونقصد بذلك أن المقرىء لابد أن يكون له باع فى مجال الابتهالات والتسابيح وما ينحو نحو ذلك .. وأهمية هذا المجال أنه يجمع — فى آن واحد — بين فائدتين ، الأولى : إنتقاء بعض العمليات الموسيقية المتبعة فى الغناء عامة ؛ حيث يتاح فى هذه الحالة التنويع المقامى ، والاكثار من الحليات والزخارف اللحنية ، واستخدام التسلسل السلمى فى كل صوره التى تتيحها نُظم الصعود والهبوط بالنغمة ، والاستفادة من الوزن الموسيقى الذى تستدعيه الصياغة الشعرية لنصوص الابتهالات والتسابيح وغيرها من نصوص القصائد الدينية المستخدمة فى هذا المجال .

أما ثانى الفوائد فإنه يتمثل فى النُظم الدقيقة المتبعة فى التجويد ، والذى يظل أسلوب المنشد متعلقا بها خاصة فى كيفية اختياره للمسار الموسيقى ، وفى تحديد المواضع الموسيقية المناسبة لإحداث أى تلوين مقامى أو أى إنتقال مقامى مباشر .

وعلى الرغم من أن أحاديث أغلب الرواة عن أهمية النشأة الدينية الأولى ( حفظ القرآن وتلاوته بالتجويد ) لم تكن تشير بدقة إلى العلاقة الفنية الممتدة بين هذا المنبع والإنشاد الدينى ؛ فإن محصلة هذه العلاقة كانت — ومازال — ممثلة خير تمثيل فى أساليب الأداء ، وفى طرق العمل الموسيقى لدى هؤلاء الرواة . ويبقى أن عدداً قليلاً من المنشدين ( الرواة ) كان يدرك وضعية هذه العلاقة ويعى آثارها الفنية ، بينما ظل السواد الأعظم من المنشدين ينظرون إلى النشأة الفنية الأولى ( التلاوة بالتجويد ) على أنها حلقة من حلقات التسلسل المعرفى الواجب تحصيلها فى نطاق التعليم الدينى الذى كان متاحاً فى ذاك الوقت ، وأن هذه المعرفة فى ذاتها كانت تكفل لهم مورداً للرزق فى بداية حياتهم العملية حينما احترفوا قراءة القرآن .

يقول الراوى نفسه ؛ إنه بعد أن ترك التعليم بالمدرسة الابتدائية وإتجه إلى حفظ القرآن كان عليه أن يساعد فى إعالة أسرته ، فإتجه إلى عمل « الرَّواتب » فى البيوت وفى الدكاكين ، ثم عمل فى إحياء الليالى الدينية مع الهواة حتى استطاع أن ينشد فى مجالس الذكر تارة ، وينشد ضمن « بطانة » لأحد المنشدين المشائخ تارة أخرى ، وأحيانا كان يقف وينشد منفرداً إلى أن أكرمه الله ( كما يقول ) وأصبح « صيبتا » مستقلاً ومعروفا .

ويتابع الراوى فيقول : إنه استمع للعديد من « الضيبتة » فى الزقازيق وفى بلاد أخرى ، وإنه أعجب بكثير منهم ، وحفظ الكثير مما كانوا ينشدونه ؛ لكنه — وكما يقول — لا يستطيع أن يتجاهل فضل من علموه ( ويخص بالذكر اثنين منهم ) . ويقول عن علاقته بأحد معلميه أنه كان يجلس « تحت باطه » دائما ، حيث كان يصغى إلى أحاديثه وإلى ملاحظاته ونصائحه التى كان يدلى بها للبطانة ، فكان أول من يأخذ بهذه الملاحظات ، وأول من كان يعمل بالنصائح فازداد إعجاب معلمه به ، ومن ثم كان ينال منه رعاية كبيرة ومتميزة حتى جاء وقت كان فيه بمثابة ذراعه الأيمن ، وشيئا فشيئا كان المعلم يدفع به لينشد منفرداً أمام الجمهور ( أثناء راحة المعلم ) .

ويقول راوينا : إن هذا الاهتمام شجعه على أن يبحث عن القصص والمدائح فى الكتب التى كانت متاحة وقتذاك ، وكان عندما يحفظ نصا أو يأتى إلى خاطره مقطع لحنى جديد يجرى إلى معلمه ليسمعه ما حفظ ، وينشد عليه ما جاء بخاطره من نغم ، بل كان — كما يقول — يصغى إلى إنشاد المنشدين الآخرين ، وإذا سمع منهم نصا جديداً أو طريقة

جديدة فى « القوّاله » راح إلى معلمه لينقل إليه ما سمع .

عمل راوينا منشداً مستقلاً « بالعِدَّه » بعد أن إنفصل عن بطانة معلمه ، فقد اتسعت له قاعدة المعجبين والمستمعين وبدأ يدعى ليحى الليالى وحده ، لكنه — وكما يقول — لم ينقطع عن معلمه حتى توفاه الله .

وهناك تشابه كبير فى ظروف النشأة التى ينمو فيها الاستعداد الفنى للمنشد المتميز ( من أبناء الجيل الأول ) ، والتى تتبلور فيها مقدرته الفنية وتصقل . ولدينا روايات متعددة فى هذا الخصوص كلها تؤكد هذا التشابه ، وتشير فى الوقت نفسه إلى أن تشابها فى تقنيات العمل الموسيقى — عند جيل المنشدين المعاصرين ( الأكبر سنا ) — يعود بلا شك إلى مدرسة واحدة فى النشأة وفى التعلم .

يقول أحد الرواة : إنه حفظ القرآن فى قريته بمحافظة البحيرة وهو صغير ، وكان يجوده بصوته الجميل ، ثم تعلق بعد ذلك بفن الإنشاد الذى كان يردده المنشدون على « التُّلت والعصا » ( نقر العصا بالمسبحة ) ، وقد أبهره فى ذلك منشد من المنطقة نفسها كان ذائع الصيت حينذاك . لقد استطاع الراوى — وهو فى الخامسة عشرة من عمره — كما يقول — أن يحفظ عن ظهر قلب العديد من القصص الدينى والمواويل والأغنيات القصيرة عن المنشدين الذين كانوا يترددون على قريته ، بل إنه كان يقطع المسافات الطويلة سيراً على قدميه ليستمع إلى منشده المفضل فى إحدى القرى البعيدة عن قريته ، وكان لتأثره بهذا المنشد إنه اشتهر بين زملائه فى المدرسة بتقليد طريقته فى الأداء ، كما اشتهر ايضاً بمهارته فى تقليد من ذاع صيتهم من المنشدين فى ذلك الوقت . أما كيف احترف مهنة الإنشاد ، فهذا يعزى — كما يقول — إلى شجاعته وجرأته ، وإلى تمكنه من فنه وثقته فى نفسه وحب الناس لصوته وطريقته فى الأداء .

ومما لا شك فيه أن مقومات النشأة الفنية التقليدية من شأنها أن تخلق منشداً عارفاً بأصول هذا الفن وبتقاليده ( أمثال المنشدين الذين نقلنا عنهم بعض الروايات ) ؛ أكثر مما تهيؤه مقومات الحياة الفنية المعاصرة التى أخذت منحى جديداً ، بحيث يبدو — مع ذلك — أن مقومات النشأة الفنية القديمة التى تؤسس قدرات المنشد ، لم تعد ذات تأثير كبير الآن إذا ما قيس ذلك بمدى فعالية الظروف الاجتماعية المعاصرة ، وإذا ما قيس بمدى تأثير الحياة الفنية المعاصرة على شخصية المنشدين المحدثين ( الأصغر سنا ) . لقد أدى غياب الكثير من التقاليد الفنية والاجتماعية القديمة إلى أن الجيل الأكثر حداثة من المنشدين المعاصرين ( الأصغر سنا ) بدا وكأن كل منشد منهم يشق لنفسه طريقا فنيا خاصا به ومختلفا ، كما يبدو أن القاسم المشترك بين هؤلاء المنشدين ( الأصغر سنا ) هو سرعة الاحتراف وتعجل الشهرة . فالتعليم الدينى — الذى يضع المنشد منذ البداية على الطريق الصحيح التقليدى لم يعد ذو تأثير بالغ فى تكوين الشخصية الفنية لدى هذا الجيل من المنشدين ، بل هناك عدد كبير من المنشدين لم يتلق هذا التعليم أصلاً ، وخاصة أن اعمار الكثير من المنشدين المحدثين الذين تقابلنا معهم تدل على أنهم لم يدركوا زمن الكتاب وتقاليد تحفيظ القرآن منذ الصغر ، فمنهم من أتم التعليم الثانوى العام والمهنى ، ومنهم من اتم التعليم فى المرحلة الاعدادية ، ومنهم من لم يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية ، كما أن من بين هؤلاء المنشدين أميون لم ينالوا أى قسط من التعليم بالمدارس .

ولدى المنشدين المحدثين ( الأصغر سناً ) تلعب مجالات أشباع الهواية — لهذا النوع من الغناء — دوراً كبيراً . فالحياة الفنية الشعبية — خاصة فى مجال الاحتراف — اتسعت فى الزمن الحاضر وظهرت فيها براعات وتجديدات كفيلة بإثارة تلك الهوايات الموسيقية لدى الأفراد .

يقول أحد الرواة ( وهو منشد محترف لا يتجاوز عمره الثلاثين عاما ) : إنه تعلم بالمدرسة حتى نهاية المرحلة الابتدائية ، وإن تعليمه الدينى متواضع ؛ إذ إنه لم يحفظ من القرآن سوى بضع آيات كانت — كما يقول — « مقررة عليه بالمدرسة » ، وإن علاقته بالناحية الدينية جاءت بعد دخوله عالم الإنشاد وإنتمائه إلى الطريقة البيومية . ويقول : إنه ظل ينشد المواويل الدينية التى كان يحفظها عن المنشدين المحترفين لأصدقائه ولمعارفه ؛ لكن بدايته « بالكار » ( أى بداية إنتمائه إلى فن الإنشاد ) جاءت بعد أن انهى خدمته العسكرية . وقد كان يحرص على الذهاب إلى الموالد والمناسبات الدينية الأخرى ليستمع إلى المنشدين ، وكان معجبا بالكثير منهم ، لكن إعجابه بالشيخ الذى تعلم عنه ( وعمل معه فيما بعد ) كان يفوق إعجابه بسائر المنشدين . وقد دفعه هذا الإعجاب إلى أن يتعلق أكثر بالإنشاد ؛ فقد رأى فى « قوالة » الشيخ المعلم ما كان يثيره

إثارة كبيرة ، حتى أنه كان يتبعه إلى كل مكان كان ينشد فيه ، وحتى أصبح حافظا جيداً ومؤديا مجوداً لكل ما كان ينشده الشيخ المعلم . ولما نشأت بينهما صداقة أعرب له عن رغبته الشديدة فى أن ينشد مثله أمام الجمهور ، فحقق له صديقه المعلم هذه الرغبة وألحقه معه بفرقته . ويقول الراوى : إنه كان ينشد للجمهور مقاطع قصيرة فى صيغة الموال فى بداية الأمر ، وشيئا فشيئا أخذ نصيبه من الأداء يتزايد حتى جاء وقت اسند فيه الشيخ المعلم إليه مسئولية إحياء إحدى الليالى وحده ، فذهب ومعه « العدة » ( الفرقة ) . وأحيا الليلة .

لقد كان تأثر الراوى بمعلمه يفوق تأثره بكل المنشدين الذين سمعهم فى السابق ، ومن ثم فقد ظل قرابة العام لا ينشد إلا ما حفظه عن صديقه ومعلمه ، كما كان يلتزم بطريقته فى الأداء أيضا ، ولم يكن له أن ينوع أو يغير فى محفوظه ، وفى طريقة أدائه إلا بعد ما أتيح له أن يستمع إلى المنشدين فى مولد السيد البدوى بطنطا . ويقول : إنه وجد من بين الصييتة الذين سمعهم من تأثر بأدائهم ، ومن أثاره محفوظهم . كما أثارته كيفية استخدامهم للآلات الموسيقية . ويقول : إنه استطاع أن ينقل عن أولئك المنشدين شيئا مما كانوا ينشدونه فى المولد ، فراح يردده إلى معلمه الذى أعجب به كثيراً — على حد قوله . وكان ذلك بمثابة الانتقال إلى مرحلة جديدة وبداية لاظهار تميزه واستقلاله عن معلمه فى المحفوظ وفى طرق الأداء .

## المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح :

لايزال هناك من المنشدين المعاصرين — وخاصة من هم أكبر سنا — من يحفظ وينشد الموضوعات الدينية التى تعود إلى زمن المنشد القديم ، مثل : قصة الهجرة ، وزواج فاطمة الزهراء ، وفضلون العابد ، والغلام واليهودى وغيرها . لكن إنشاد هذه الموضوعات — فى الواقع — يتم فى إطار ضيق . أما الشائع الآن من موضوعات دينية فهو قصص دينى حديث ، وقد شاع منه قصص مثل : زين العابدين ، والملك الظالم ، وسالم وسالم وغيرها . ويزعم بعض المنشدين الذين ينشدون هذا القصص أنه من تأليفهم . ويقول أحد الرواة من المنشدين الأكبر إنه بجانب قراءته للكتب الدينية ، فإنه يقرأ أيضا القصص القديم مثل قصة الخنساء ويأخذ منها فكرة ، أو على حد تعبيره « عبرة تصلح للغناء » ، ثم يصوغها فى زجل . ويقول : إن أكثر قصصه الذى ينشده أخذ فكرته من قراءته للكتب الإسلامية ، ومن الأحداث الواقعية المعاصرة التى يقرأها فى الجرائد ؛ خاصة الأحداث التى تنطوى على « عبر وحكم » . ويقول منشد آخر من الجيل نفسه : إنه ألف قصة زواج عائشة من الرسول ﷺ فى صيغة مختلفة عن التى سمعها وحفظها من المنشدين القدامى ، وإن الذى ألهمه هذه الصيغة هو خطيب المسجد ، فقد سمعه يخطب فى الناس يوم الجمعة ويذكر مقاطع من زواج الرسول ﷺ بعائشة ، وإنه انفعل بما قاله الخطيب ، وصاحبه هذا الانفعال حتى صاغ موضوع الخطبة فى عدد كبير من المقاطع الزجلية وراح ينشدها بعد ذلك للجمهور .

وعلى أية حال ، فإن المنشدين أصحاب هذه الروايات نالوا قسطا من التعليم يسّر لهم الإطلاع على القصص الدينى وسير الأنبياء ، فقد شاهدنا لدى أحدهم مكتبة دينية متواضعة ؛ لكنها تضم مؤلفات من هذا النوع الذى يغذى الاتجاه الفنى عند المنشد ، مثل : ديوان المنشدين لمحمد بن سرية ، واجزاء من سيرة النبى ﷺ لابن هشام ، ورياض الصالحين ، وكثير من الاحزاب والأوراد التى يستعين بها أبناء الطرق الصوفية فى الذكر ، ودواوين للمدائح النبوية وغيرها . هذا ويذكر راوى آخر من ابناء الجيل نفسه أن لديه هذه الكتب بعينها ولديه غيرها أيضا .

وهناك منشدون لا يزعمون انهم يؤلفون القصص الذى ينشدونه ، وإنما يقولون إن ما ينشدونه حفظوه عمن سلف من مشائخ ومنشدين ، وإن بعضهم قد قرأ هذا القصص من الكتب ، وكل ما فعلوه إنهم قد غيروا فى بعض المقاطع لأسباب موسيقية .

وبجانب ذلك هناك منشدون يعتمدون على أفراد يؤلفون لهم هذا القصص الدينى الحديث ، وأن من أولئك المؤلفين من يقطن القاهرة ويأتيه المنشدون من محافظات مختلفة ليأخذوا منه القصص . ولهذا المؤلف قصص كثيرة مسجلة على أشرطة كاسيت تجارية بصوت منشدين كثيرين .

وهناك من المنشدين فريق كبير ، وخاصة المنشدين ( الأصغر سنا ) ، لا ينشدون القصص الدينى ، وإنما ينشدون الأغانى القصيرة والمواويل ، وهم لا ينشدونها إلا فى الذكر السلطانى .

وقد لوحظ أن منشدى القصص الدينى ، أو بالأحرى المنشدون الذين نالوا قسطا من التعليم والتدريب وفق التقاليد القديمة ، يعرفون أيضا أسلوب الأداء الخاص بإنشاد الذكر السلطانى ؛ لأن هذا الأسلوب يتشابه إلى حد كبير مع أساليب يستخدمونها فى أداء القصة ، بينما لا يستطيع المنشدون ( الأصغر سنا ) أن ينشدوا خارج نطاق الذكر السلطانى . والواقع أن إنتماء الفريق الأول ( الأكبر سنا ) إلى مدرسة الإنشاد التى تعود إلى الزمن الماضى ، وإنتماء الفريق الثانى ( الأصغر سنا ) إلى التقاليد الحديثة ( وهو الفارق الأساسى بينهما ) ، أدى إلى وجود فارق فى التخصص بينهما . فالمنشدون الأكبر سنا ، والذين ينتمون — من حيث النشأة الفنية — إلى التقاليد القديمة ، لايزالون يعتمدون على القصص الدينى كأساس للعمل الموسيقى ، ويلجأون فى ادائه إلى إتباع أساليب متنوعة ، بينما تخصص المنشدون ( الأصغر سنا ) فى إنشاد الأغنيات القصيرة والمواويل فى مصاحبة الذكر ، ولا يلجأون إلا إلى الأساليب التى تبرز طابع الأغنية وطابع الموال . والجدير بالذكر أن تقليداً قديماً من شأنه أن يوسع نطاق المحفوظ الشعرى لايزال شائعا حتى الآن ، منه الأغنيات الشرق عربية التى تشكل رصيداً مرغوبا فيه لدى جمهور الإنشاد . فمن المنشدين من يتخلل إنشاده بعض من المقاطع الغنائية لمشاهير المطربين ، من قبيل تطعيم المسار الغنائى بها . وهناك منشدون آخرون يخصصون جانبا من الحفل ( وصلة ) لإنشاد أغنية أو أكثر من الأغانى المحببة للجمهور لمشاهير المطربين والمطربات المعاصرين .

## المحفوظ الموسيقى والتقنيات :

أما عن الكيفية التى يتم بها اكتساب الخبرة الموسيقية ، فليس هناك وسيلة منتظمة لاكتسابها ، وإنما لايزال الحماس لدى الأفراد الذين يهوون الغناء ، والذين لديهم الاستعداد الموسيقى ، يشكل الأساس الأول للمعرفة الموسيقية ، ومن ثم يسعى الفرد الهاوى أو المنشد المبتدىء إلى حيث ينشد المنشدون المحترفون ، فمتابعة المنشدين والاصغاء لأدائهم لغرض الحفظ من شأنه أن يزود الهاوى أو المنشد المبتدىء بذخيرة جيدة من الألحان ، ومن شأنه أيضا أن يوقفه على طرق الأداء . كما أن سعيا تقليديا لحفظ الأغانى الشرق عربية لمشاهير المطربين وتقليد طريقتهم فى الأداء — لغرض تقديم هذه الأغانى للجمهور أحيانا — من شأنه أيضا أن ينمى القدرة الموسيقية لدى المنشد المبتدىء ويوقفه على تقاليد العمل الموسيقى الذى تتيحه تقنيات الموسيقا الشرق عربية .

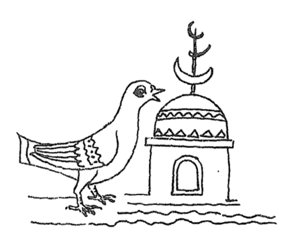
والمعتاد أن يبدأ الهاوى أو المنشد المبتدىء بحفظ الصيغ الغنائية القصيرة ( الأغنية القصيرة والموال ) بالألحان الخاصة بها ، وهى بداية لمعرفة الطرق والمداخل الموسيقية الخاصة بصيغة الأغنية الموزونة وبصيغة الموال الحر .

ومع أن الجهد الفردى الخاص فى المتابعة ، وفى التزود بالمعرفة من خلال الاصغاء للمنشدين المحترفين ، ومحاولة تقليدهم بعد ذلك ، يعد أمرا مهما وذا تأثير كبير فى تكوين الخبرة الموسيقية وتربيتها . مع أن ذلك كذلك فإنه لا غنى عن المعلم المباشر . فكثير من المنشدين المحدثين لم تتطور مهاراتهم الموسيقية فى هذا اللون من الغناء إلا من خلال عملهم كمساعدين للمنشدين الأكثر خبرة . وهناك تقليد لا يزال كثير من المنشدين المقتدرين يعتمدونه فى المهنة ، وهو اصطحاب منشد أو أكثر من المنشدين المبتدئين ليساعدوا المنشد الكبير فى إحياء الحفل ، وتختص المساعدة التى يقدمونها فى قيامهم بأداء وصلة أو وصلتين فى بداية الليلة ( الحفل ) وأثناء راحة المنشد الكبير . كما تأتى هذه المساعدة بمثابة التدريب ، بل هى تدريب بالفعل على الأداء ، وتدريب على تقاليد العمل ، وتدريب على مواجهة الجمهور .

أما فيما يتعلق بنوع المعرفة الفنية وتقنياتها ، فالواقع أن حظ المنشد الجديد ( وخاصة الأصغر سنا ) فى هذه المعرفة أوفر من حظ نظيره المنشد القديم . فالكثير من المنشدين يستخدمون الآن المصطلحات والتسميات الحرفية المرتبطة بالموسيقا العربية ، وكثير منهم يدرك معانى هذه المصطلحات والتسميات ، وخاصة التى يتصل منها بصورة مباشرة بعملهم وبأدائهم . ونعنى بها المقامات الموسيقية ، حيث إتسع نطاق استخدام المنشدين لها الآن ، ولم تعد قاصرة على مقامى الراست والسيكاه فحسب . كذلك هناك من المنشدين المحدثين من لديهم تصور صحيح عن السلم الموسيقى وتكوين درجاته ، وقد ورد فى أحاديث بعض الرواة الذين التقينا بهم الفاظ مثل « مزيكا » و « ريتم » و « رمبا »

« إيقاع رومبا » و « دارج » و « الصعيدى » و « الواحدة والنص » و « المعمودى » « أسماء إيقاعات » و « النوتة الموسيقية » و « بروفا » و « جواب سيكاه » و « جواب راست »...إلخ. وأغلب أولئك المنشدين لديهم فهم سليم إلى حد كبير لمعانى هذه الألفاظ والتسميات ولاستخداماتها أيضا .

كما اتسع نطاق معرفة التقنيات الموسيقية الشرق عربية لدى كثير من المنشدين ، وخاصة فيما يتعلق بالمقامات ونظام التحويلات او الانتقالات المقامية وكيفية الاستفادة منها فى العمل الموسيقى . ولأن نشاط المنشد الجديد لم يعد محصورا فى إطار الليالى والحفلات والعازفين التقليديين ، وتجاوز ذلك إلى التعامل مع مجالات التسجيل التليفزيونى والتسجيل الصوتى التجارى ( الكاسيت ) ، فقد أدى ذلك إلى زيادة خبرة المنشد ، وكثرت معارفه بهذا المجال الذى لم يطرقه من قبل ، فتراه يتحدث عن هذا المجال مستخدما عبارات مثل : « نسبة التوزيع » و « التسجيل الاستيريو » و « المصنفات الفنية » و « الرقابة على المصنفات الفنية » .. إلخ .



# التحاور الفنى مع التراث

د . نبيلة إبراهيم

عندما يكون مخزون الفنان من التراث الشعبى كبيرا وراسخا ، تظل علاقة الفنان الحميمة والقديمة بالزمان والمكان حية نابضة ، بحيث لا تكف الذكريات القديمة عن أن تطفو على السطح بين الحين والآخر حاملة معها نصوصا متنوعة من هذا التراث .

وعندما يصل الفنان إلى حالة المعاناة ساعة الإبداع بحثا عن الشكل الذى يمكنه من التعبير عن وجوده وهويته ، فإنه يجد ملاذه فى هذا التراث الذى يحفظه ويستوعبه ، سواء كان هذا التراث كيانا من الرؤى الكونية التى تربط الإنسان الشعبى بعالمه الحسى وغير الحسى فى مفهوم موحد ، أم كان شكلاً من أشكال النصوص المحفوظة .

ولعل هذا يؤكد لنا قيمة اختزان الفنان لمواد التراث أيا كان مجال إبداع هذا الفنان ؛ فهذا التراث يكون معينا ثريا لا ينضب بالنسبة له ، وهو يعيد تشكيله كلما ألح عليه تذكره له ، وهذا ما نعنيه بالتحاور الفنى مع التراث .

ويعد الكاتب سعيد الكفراوى الذى قدم للقارىء العربى حتى الآن ست مجموعات من القصة القصيرة ، من أصدق من نسجوا من تراثهم قصصا تحمل عبق القرية المصرية ، وقدموا شخوصها من كل صنف مفسحين لها المجال للتعبير عن رؤاها الكونية الخاصة بها . والكاتب يبرع فى النهاية فى أحداث التداخل بين النص الشعبى بالمعنى الواسع ، أعنى النص اللغوى وغير اللغوى ، والرؤية الفردية ، بحيث يجعل لكل حيزه المستقل فى النص ، وأحقيته فى التمسك بكيانه ووجوده . وعلى الرغم من هذه الاستقلالية ، ينفتح المجال ، وفقا لنظام فنى يرسمه الكاتب ، لكلا النصين لأن يتداخل أحدهما فى الآخر بحيث يتولد منهما معا نصا موحدا ذا بعدين ، بعد شعبى وبعد فردى . وهذا النص الجديد المولد من النص القديم يعد بدون شك عامل إثراء لنصوصنا الشعبية ؛ فهو فضلاً عن أنه يقدمها فى ثوب جديد ، يجعلها حية نابضة فى ضمير القارىء على الدوام .

ونحاول الآن أن نقدم قصة للكاتب ، وهى القصة التى تحمل عنوان « الجمل ياعبد المولى الجمل » وترد ضمن المجموعة القصصية التى تحمل عنوان (ستر العورة — مختارات فصول ٦٣ ) ، لنرى إلى أى حد يثبت النص الشعبى وجوده ويؤكد كيانه ، وإلى أى حد يتحاور معه القصاص على هذا الأساس ، وإن وقف منه موقفا متحديا برؤيته الفردية الجديدة .

وتبرز القصة معتقدا شعبيا متأصلاً فى البيئة الشعبية المصرية ، وهو علاقة الحلم بالواقع . وتؤكد العبارة الشعبية المحفوظة : « خير ، اللهم اجعله خير » ، وهى العبارة التى

ينطق بها رائى الحلم عندما يستيقظ من رؤيته ، تؤكد هذه العلاقة وتثبتها .

وتدور قصة « الجمل ياعبد المولى الجمل » بين الواقع والحلم . وتبدأ أحداث القصة بكلمتين يفرد لهما الكاتب سطراً وهما : « فى الحلم » . وهو يريد بذلك أن ينبهنا إلى أن ما حدث فى بداية الأمر كان حلما . وهو يعود ويكرر الجار والمجرور « فى الحلم » بين الحين والآخر ، وكأنه يخشى أن ينسى القارىء فى زحمة الأحداث وتداخل الأصوات ، أن ما حدث كان حلما .

والقصة يحكيها الراوى صاحب الحلم بضمير المتكلم . وقد تتدخل أنا القاص بسردها فتحكى عنه بضمير الغائب . وفى أثناء ذلك تتداخل الأصوات المتحاورة مغذية بذلك تعدد الأصوات فى القصة .

ويحكى الراوى عن حلمه الذى رأى فيه الجمل مقبلاً نحوه فيقول : « لم أستطع أن أقاومهما ( أى منظر عينى الجمل الواسعتين ) وهربت من خوفى ، أستر عينى حتى لا أرى ما أرى » ثم يستمر فى وصف هول ما رآه ، فيقول : « يطلبنى ويجد فى أثرى مهولاً بأخفافه الأربعة التى تنطبع على تراب السكة.. وكلما نظرت ناحيته اضطرب قلبى وفارقتنى أمانى . يخرج من بين الشجر ويقصدنى ، وأنا مقيد فوق ظهر الأتان التى حرنت ورفضت السير . أسمع بقاليه كالطبلة فى الظهر الأحمر » . ثم قال فى نفسه : « جمل الدار هو جمل الدار ... ونادى : الحقونى ، جمل الدار حيموتنى » .

ويصحو عبد المولى من نومه بنصف إفاقة ، وكأن تحقق الرؤيا فى الواقع أصبح قاب قوسين أو أدنى . « انتبه عبد المولى من نومه على لحظة من يقظة ، تلك اليقظة التى نصفها نوم ونصفها إدراك . كان لزاما عليه أن يعود من لحظة الإفاقة التى نصفها إدراك ونصفها نوم ليرى ذا الأخفاف والسنام العالى يأتى نحوه بقوة وانتظام » .

ومرة أخرى يراوده الحلم الذى يحكى كذلك مناوبة بين البطل الذى يحكى بضمير المتكلم ، وأنا القاص الذى يحكى عنه بضمير الغائب : « سمع فى البعيد — فى الحلم — صوت الآذان يأتى من جامع أبو حسين فاندفع ناحيته ، انزلقت قدمه فهوى مستنداً على يده ، لهاث الجمل فى قفاه ، وخطوه لم يعد يفصله عن المطارد إلا أشبار . فوجىء بسيدى أبو حسين بنفسه يقف على باب مسجده ، سيدى أبو حسين ؟! قالها ملهوفا ممدود اليد كالمحتاج ، يتجلى فى جبة من الجوخ الأزرق وعلى رأسه عمامة هائلة ملفوفة بشال أخضر فى لون الزرع ، تحيط وجهه لحية طويلة من هيبة بيضاء . الحقنى يامولانا .. الجمل حيموتنى ، ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى راح روعى . وعندما نظرت تجاه الجمل وجدته يقف مكانه ، لحظة أن أشار له مولاى : مكانك ياجمل ! وقف الجمل مكانه وعيط » .

إن النص السابق للحلم الثانى المتكرر عن الجمل ، يستكمل المعتقد الشعبى الذى يجد حلًا لمشكلاته بزحزحتها إلى اللا محدود ، فعندما تعقدت المشكلة بين عبد المولى والجمل ، كان الحل أن يستعين بالقدرة الغيبية لتحل مشكلته . وليس جامع أبو حسين الذى يمثل معلماً فى القرية مجرد جامع ، بل إنه يحتوى على ضريح سيدى أبى حسين الذى يشارك الناس ، من داخل القبر ، حياتهم وحل مشكلاتهم . ولهذا فإن عبد المولى عندما رأى الجمل يدنو منه ليؤذيه ، استعاذ بالولى الذى هب من قبره وجاء لنجدته مرتديا رداء الولاية حتى تكتمل هيبته . وتفصح اللغة عن لهفة الراوى بمقابلة الولى طالبا منه النجدة عندما تقول : « سيدى أبو حسين ؟ قالها ملهوفا ممدود اليد كالمحتاج » . ثم تشير اللغة إلى راحته النفسية عندما رمى بالمشكلة إلى الولىّ ليحلها فتقول : « ولما لقيت نفسى فى حضن سيدى ، راح روعى » .

هناك علاقة إذن بين الولى والجمل ، وتستمر القصة فى الإفصاح عن هذه العلاقة ، عندما فسرت الأم لابنها حلمه المروع وقالت : « عليك نذر ، والجمل فى الحلم شيخ » ، وأكدت النسوة ، صديقات سكينة الأم ، هذا التأويل مع زحزحة النذر إلى الأب بدلًا من الابن . قلن لها : « أبو عبد المولى عليه نذر كبير ، والرجل بطنه واسعة وياكل مال النبى » .

وهنا يدخل الأب طرفا فى هذه القضية ؛ فالأب « بطنه واسعة » ، وهو تعبير شعبى يدمغ الإنسان الذى يسمح لنفسه بأكل المال الحرام . والأب ، بهذا الفعل ، خارج عن الجماعة التى يستحل أكل مالها بالباطل . وعندما تنفصم العلاقة بين الإنسان وجماعته ، تنفصم بالضرورة بينه وبين ما هو دينى ؛ فأبو عبد المولى عليه نذر للولىّ تكفيراً عن ذنوبه وهو لا يريد أن يوفيه ، وأنه بذلك تسبب فى إيذاء ابنه على

نحو غير مباشر ، وهو بهذا يمثل عدوا لابنه بقدر ما هو عدو للجماعة . وقد أفصح عبد المولى نفسه عن هذا التأويل للصبية عندما قال لهم : « الجمل عدو » .

إن الجمل فى المعتقد الشعبى يسمو إلى درجة الرمز الكونى ؛ فهو حيوان له هيبته ، وهو يتمتع بقيمة حسية ومعنوية فى حياة الجماعة . إنه رمز للصبر والقدرة على التحمل فى جلال ونبل . ولكن الصبر والتحمل لديه لهما حدودهما . وعند تخطى هذه الحدود يصبح الجمل عدوا لصاحبه ، وقد يقتله . ويبدو أن الشيخ الولى الطيب المهيمن على قيم الجماعة قد جاوز صبره على عبد المولى الحد ، فقرر إيذاءه . على أنه لو كان قد ظهر الجمل فى الرؤيا للأب وأفزعه ، لما كان الأب ليرعوى ؛ فقد صلب عوده على الشر . ولهذا فقد ظهر للإبن اللين العود بدافع إيذاء الأب فى ابنه . على أن الأب قرر أن يتحدى الجمل ، فقال له فى بداية الأمر : « إياك تظن نفسك شيخ ، وإلى متى ستعاود ولدى بالفزعة ؟ خف عن ابنى ولا تزد فى همى » .

ثم قرر بعد ذلك أن يتحداه بصحبة ابنه : « الصبح سرح ( عبد المولى ) مع أبيه . أخذه الرجل حتى مناخ الجمل وقال له : انظر ياعبد المولى ، جمل لا يؤذى . حاول هو الاقتراب ، ولكنه خاف . ولم يرد أبوه أن يضغط عليه ، وتركه وذهب إلى ذيل الأرض البعيد .. وكان عبد المولى يلهث مكروش النفس وقلبه يدق بصدره ؛ يحدق فى الفراغ الممتد أمامه ، ويشعر بتلك المصيبة التى تطارده .

ثم يحدث الالتفات البلاغى عندما يتحول عبد المولى من ضمير الغائب الذى يتحدث عنه إلى حضور كامل يتحدث بضمير المتكلم ؛ إذ شاء الكاتب أن ينهى القصة بهذا الحضور الكامل لصاحب المشكلة .

فقد استصرخ عبد المولى أباه إثر محاولته لمواجهة الجمل قائلاً : « الحقنى يا أبى ! الجمل .. الجمل .. وصاح الأب .. الخزام .. شد الخزام ياعبد المولى واثبت مكانك . ووقفت ينتفض قلبى .. وكلما اقترب منى ، تحدر منى البول ؛ إلا أننى شعرت بشىء لا أعرفه يتصاعد من قلبى إلى يدى وجعلنى أهتف : العمر واحد والرب واحد قابلت الجمل ، هدنى الخزام الذى قبضت عليه . شددت بكل عزم الخائفين . رجع الهجين بظهره فجذبته لقدام . ناضل الجمل وشرع يرفع رأسه يريد سحبى ، إلا أن أنشوطة النار وضربات يدى جعلته يذعن وينعر » .

وبهذا تنتهى القصة بعد أن حولتنا بهذه النهاية من الرصد الدقيق لموروث شعبى بأبعاده الأسطورية والاجتماعية والنفسية ، إلى معالجة المشكلة نفسيا على نحو يمكن أن يرقى بها إلى مستوى التحليل النفسى والعلاج النفسى . وكأن الأب أراد أن يقول للإبن بتحديه الجمل : لا علاقة للجمل بالشيخ أو النذر أو العدو . إن المشكلة لا تتمثل فى الجمل ، بل فى إسقاط خوفك الداخلى على الجمل ، ولابد من مواجهة الجمل وتحديه حتى يذعن لك .

على أننا إذا عدنا إلى بداية القصة ، فوجئنا بجملة تستحق الوقوف عندها . وهذه الجملة قالها عبد المولى نفسه فى الحلم وهو فى حالة الفزع الشديد من الجمل ، لقد قال : « جمل الدار هوّ جمل الدار » . ثم أطلق صرخة مدوية إثر ذلك وقال : « الحقونى جمل الدار حيموتنى » . ويعنى هذا أن جمل الدار وحده دون سائر الجمال هو الذى كان يخيفه . فإذا ربطنا بين تعبير جمل الدار والفكر الشعبى الذى يربط بين سيد الدار والجمل ، بدليل أن المرأة الريفية عندما تبكى زوجها المتوفى تصرخ قائلة : « ياجملى » ، فإننا نعود لنرى أن الخوف اللا شعورى الكامن فى نفس عبد المولى ، كان من أبيه ، فالعقدة النفسية عنده كانت عقدة الأب . فإذا كان الأب قد ساعده على أن ينتزع من داخله خوفه من الجمل ، فإنه يكون قد ساعده على أن يشفى من عقدة الأب .

وبهذا يكون الكاتب قد نجح فى قصته مرتين : مرة عندما جعلنا نعيش فى قلب الموروث الشعبى بأبعاده الأسطورية والدينية المتجذرة فى ضمير الشعب ، فأثبت بذلك شدة إنتمائه للتراث الشعبى ، ومرة أخرى عندما حقق الهدف البعيد من التناص وهو تحريك النص الشعبى إلى أبعد من حدوده الشعبية بهدف تحميله دلالة جديدة ، وإن تكن هذه الدلالة الجديدة ، تحمل ضمنيا خلق موقف جدلى مع المعتقد الشعبى ينتهى إلى معارضته .



# أفراح الختان فى اليمن

## دراسة فى الأدب الشعبى اليمنى*

د. طلعت عبد العزيز أبو العزم

الختان هو موضع القطع من الذكر والأنثى ، فيقال « ختن الصبى ختنا وختانا وختانة قطع قلفته ، فهو مختون ، ويقال أيضاً : ختن الصبية وهو وهى ختن »(١) . ومن العجيب أن العرب تستخدم كلمتى « أغرل وأقلف » للدلالة على العام المخصب(٢) .

والختان من سنن الفطرة التى أوصى بها الرسول ﷺ « اقتداء بهدى ابينا إبراهيم عليه السلام ، وكفانا بهذا فضلاً وشرفا »(٣) . فعن أبى هريرة رضى الله عنه عن رسول الله ﷺ أنه قال : « الفطرة خمس : الاختتان والاستحداد وقص الشارب ، وتقليم الأظفار ، ونتف الإبط »(٤) . وكذلك يعد الختان سنة للرجال ومكرمة للنساء(٥) .

وفى المجتمعات العربية والإسلامية يعد الختان واجبا دينيا واجتماعيا على الأب أو الولى « ففيه إقامة لشعائر إسلامية وإحياء لها ، وهو مناسبة اجتماعية تتيح اجتماع الأسرة والأقارب والأرحام والجيران ، وإقامة أسباب الألفة والمودة بين المسلمين »(٦) . ورغم أن فى الختان استغناء عن جزء خلقه الله فى بدن الإنسان ، لكن لهذا الاستغناء فائدة دينية وبدنية « فهو يربى فى الإنسان إرادة التضحية إعترافا بعبودية الإنسان لربه الذى خلق فيه هذه الأعضاء ، وكذلك فهو طهارة ونظافة للإنسان من أجل إقامة شعائر دينه »(٧) .

وللختان موعدان : الأول فى اليوم السابع لميلاد الطفل ، وفيه اقتداء بأمر الرسول الكريم ، فعن على بن أبى طالب رضى الله عنه أنه قال : قال رسول الله ﷺ : « اختنوا أولادكم يوم السابع ، فإنه أطهر وأسرع نباتا للحم »(٨) . ومن سنن النبى عليه السلام ذبح شاتين للولد يوم ختانه ، وذبح شاة واحدة للبنت(٩) . أما الموعد الثانى للختان فيتم فى السنة السابعة من عمر الطفل .

وتهتم الأسرة الجربية فى اليمن بختان الذكور ، والشائع هناك ختان الطفل الذكر فقط فى اليوم السابع لمولده ، وبعد اليوم السابع يتم الاحتفال بهذه المناسبة بصورة محدودة ، ــ وإن كانت مكلفة ــ فتحضر النساء بعد الظهر لتهنئة الأم وللسمر . ومن مظاهر الاحتفال بهذا النوع من الختان « قراءة القرآن الكريم وإنشاد القصائد . وتستمر الأم الوالدة فى استقبال وفود المهنئات ــ فى حجرة الولادة ــ

---

* جمع الباحث مادة هذه الدراسة خلال مدة إعارته لجامعة صنعاء باليمن من ١٩٨٨ إلى ١٩٩٢ .

إلى اليوم الأربعين . وقد تتكلف الولادة أكثر مما يتكلفه الزواج من نفقات ، ولذلك يقال فى الأمثال الدارجة فى اليمن : ( عرسان ولا ولاد ) ، أى أن نفقات حفلات الزواج أهون من نفقات ولادة واحدة »[10] .

ويحظى ختان الطفل فى اليمن ــ فى السنة السابعة من عمره ــ باستعداد خاص من الأسرة ومظاهر متعددة للتعبير عن الفرحة بهذه المناسبة الدينية والاجتماعية . كما تختلف أفراح الختان فى اليمن من مكان إلى مكان ، حسب المكانة الاجتماعية للأسرة وقدرتها المادية فى البلدة أو القرية . ونظراً لأن هذه الدراسة قد أجريت على حفل ختان فى بلدة ( عَبْس ثُواب ) التابعة للواء حجة باليمن ، فسوف نصف أفراح الختان كما تحدث بهذه البلدة . وتقع ( عبس ثواب ) ــ وهى بلدة ريفية ــ شمال مدينة الحديدة بمسافة ١٢٥ كيلو متراً ، وعدد سكانها حوالى عشرة آلاف نسمة وتتبعها كثير من القرى ، ويعمل معظم سكانها فى الزراعة والرعى ، وتتشابه عادات الختان وأفراحه ــ فى هذه البلدة ــ بمثيلتها فى قرى ساحل تهامة باليمن .

يبدأ الأب فى الاستعداد لهذه المناسبة بادخار الأموال اللازمة لتغطية نفقات الختان وأفراحه ، مثل شراء الكباش التى تذبح لإعداد الولائم للضيوف والمهنئين ، ودفع أجور فرقة الطبالين والمنشد أو المنشدين ، وكذلك أجور الراقصين لبعض أنواع من الرقص الشعبى ، فضلاً عن شراء كميات كبيرة من القات الذى أصبح مضغه وتخزينه من العادات الاجتماعية الخاصة المنتشرة لدى معظم أفراد الشعب اليمنى[11] . وكذلك شراء أشجار الدخان ، والفحم وإعداد المدائع ( الشيش أو النارجيلات ) حيث يتم تدخين « المدائع » مع تخزين القات ، سواء من الرجال أو النساء ، وكذلك شراء المياه الطبيعية[12] ، ونوع آخر من المياه الغازية يرتشف مع تخزين القات ومضغه .

وقبل الختان بيومين يتفق الأب مع أصحاب الطبول ، وهم فرقة الطبالين الذين يقومون بالضرب على الطبول طوال يومى الختان ، وكذلك يتفق الأب مع نشاد ( منشد شعبى ) أو شاعر شعبى من الذين يجيدون إنشاد الأغانى الشعبية فى الأفراح والمناسبات الاجتماعية .

وتشغل أفراح الختان فى اليمن ــ خاصة فى البلاد الريفية ــ يومين ، يسمى اليوم الأول بيوم الغُسْل ، وهو اليوم السابق ليوم الختان . وتبدأ مظاهر الفرح فى هذا اليوم بعد صلاة العصر مباشرة ، حيث تبدأ فرقة الطبالين فى الضرب على الدفوف والطبول أمام منزل الأسرة التى تحتفل بختان طفلها ( انظر الصورتين رقمى ١ ، ٢ ) . وتتكون هذه الفرقة ــ فى حدها الأدنى ــ من أربعة رجال : اثنين للضرب على الدفوف ، واثنين للضرب على الطبول . وتتراوح أجرة هذه الفرقة ما بين الألف والألف وخمسمائة ريال يمنى .

بمجرد سماع صوت الطبول والدفوف يتجاوب أهل البلدة أو القرية والجيران بالحضور إلى منزل الأسرة . وللنساء مكان خاص بهن فى المنزل ، حيث يتوافدن إليه ويجتمعن مع الأم ويتولين أولى مهمة لهن فى هذا اليوم ، وهى غسل رأس الولد المراد ختانه ، ثم غسل بقية جسمه .

ويعد سرير خشبى خاص لعملية الغسل ، حيث يجلس عليه الولد ، وتقوم الأم مع أقاربها من النساء ــ وتساعدهن جارية « صبية » ــ بغسل رأس الولد فى صحن واسع بثمر النبق الجاف بعد طحنه[13] ، ثم بالماء والصابون . ومع بداية غسل رأس الولد يستفتح بقراءة القرآن الكريم ، فتقرأ الفاتحة وسور الإخلاص والفلق والناس ، وبعد ذلك ترتفع الزغاريد من النساء ويهلل الرجال ويكبرون . وقد يطلق بعضهم ــ أمام منزل الأسرة ــ ( الطماش ) وهى الأعيرة النارية من البنادق الآلية أو المسدسات ابتهاجاً وتعبيراً عن الفرحة بهذه المناسبة .

وبعد الغسل تقوم النساء بإهداء الولد مالاً يسميه اليمنيون ( النقط ) ، ويقدم إليه من النساء فقط يوم الغسل فى هيئة أوراق نقدية مفردة ( فكة ) وليست مجمدة ، أى تقدم إليه كل واحدة من النساء هديتها من المال ريالات مفردة ( من عشرين إلى مائة ريال مثلاً ) . أما النقط للرجال فلا يتم إلا بعد الختان . وعملية نقط النساء للولد عجيبة حقاً ، فبعد غسل رأس الصبى وبقية جسمه يظل جالساً على سرير الغسل ، ثم تتوافد النساء عليه ، وتضع المرأة الريال إثر الريال على رأسه المغسول ، ثم تتناوله وتضعه فى الصحن الذى غُسل فيه رأسُ الولد . وبعد أن ينتهى جميع النساء من نقط الولد ، تجمع الجارية الريالات كلها من الصحن وتسلمها لأم الولد ، وعندئذ يتوقف ضرب الدفوف والطبول .

وبعد الغسل والنقط يرتدى الولد زياً خاصاً بالختان ، ويقوم والده بإلباسه هذا الزى ويسمى فى اليمن ( بدلة )

ويتكون من :

١ — الكوفية : وهى طربوش مصنوع من جدائل الخيزران ، ويلبسه الولد فوق رأسه .

٢ — القميص الأبيض : ويسميه اليمنيون ( شميز ) .

٣ — الخلق الأبيض : وهو ثوب من القماش الأبيض ، وغالبا ما يصنع من القطن ، ويلف به جسم الولد من وسطه حتى قدميه .

٤ — الجنبية : وهى خنجر له غمد ( جراب ) وحزام من الجلد يربط حول وسط الصبى فوق القميص والخلق .

٥ — الشال : وهو قطعة من القماش القطنى الأبيض الخفيف ، يلف حول رأس الصبى فوق الجبهة والكوفية .

٦ — الفل القريشى[١٤] حيث ينظم منه عقد طويل تُلَفُّ به رأسُ الصبى فوق الشال ( انظر بدلة الختان صورة رقم ٣ ) .

وبعد الإنتهاء من لبس بدلة الختان يكون قد تم الاستعداد لعملية أخرى تسمى « العِرْضَة » .

العرضة : هى زفة الختان حيث يخرج الطفل من بيته تصاحبه فرقة الطبالين وأبوه وأقاربه وجمع غفير من الناس ، رجالاً وأطفالاً فقط دون النساء . ويذهب الجميع — والطبول تدق — إلى مسافة بعيدة حيث توجد ساحة واسعة من الأرض تتسع لجموع الناس ، وعند خروج الولد من البيت ينزع الجنبية ( الخنجر ) من غمدها ويمسكها فى يده اليمنى ، ثم يرفعها بمحاذاة رأسه محركا إياها للأمام وللخلف . وتصاحب العرضة فى الساحة الواسعة رقصة شعبية يمنية تسمى « التبريش » ( انظر الصورة رقم ٤ ) حيث يصطف الرجال والشباب ومعهم الأطفال صفا واحداً ، وتنعقد أذرعتهم فى بعضهم البعض ، فكل شخص تنعقد ذراعاه فى ذراعى جاريه يمينا وشمالاً ، ثم يحركون أرجلهم على الأرض بطريقة إيقاعية منتظمة مع دقات الطبول . وتستمر العرضة إلى ما قبل صلاة المغرب ، وحينئذ تتوقف الطبول لتبدأ عملية خاصة بالطبالين تسمى « التحميس » .

والتحميس هو تدفئة جلود الطبول والدفوف بالنار ، فتشعل لذلك كومة من الحطب والخشب ، وتقرب الأسطح الجلدية للطبول والدفوف من النار ، وحينما تصل حرارة النار إليها تشتد جلودها وتتماسك ، ويصبح صوت الضرب عليها قويا . ثم تواصل فرقة الطبالين الضرب على الدفوف والطبول وهى تزف الولد فى طريقه مرة أخرى إلى بيته . وهناك يستقبل بزغاريد النساء وتنتهى العرضة وقت المغرب . وبعد الوصول إلى البيت ينصرف الضيوف ماعدا فرقة الطبالين حيث يقدم طعام العشاء إليهم ، ويخزنون القات إلى وقت صلاة العشاء .

وبعد صلاة العشاء تدق الطبول والدفوف مرة أخرى إيذانا ببداية مرحلة أخرى من مراحل أفراح الختان تسمى « السارية »[١٥] ، وهى سير فرقة الطبالين ليلاً إلى الساحة الواسعة بالبلدة أو القرية ، تصحبها أعداد غفيرة من أهل البلدة ، رجالاً وشبابا فقط دون النساء ، وفى هذه الحالة ليس من المهم حضور الولد ، بل يجب أن يخلد للنوم استعداداً لليوم التالى وهو يوم الختان « القطع » .

وعند الوصول إلى الساحة تكون أعداد الناس قد تزايدت للمشاركة فى أفراح السارية حيث تؤدى انواع مختلفة من اللعب والرقص الشعبى اليمنى ، مثل رقصة الشرجى ، والمخدمى ولعبة السيف ، ولعبة الجدبى ، والرقصة التهامية ، وإنشاد الأغانى الشعبية . ويستمر الضرب على الطبول والرقص والغناء إلى ما قبل صلاة الفجر .

## لعبة السيف :

يشترك فى هذه اللعبة الشعبية اثنان أو أكثر من اللاعبين ، ويؤديها الشباب من الرجال أكثر من الشيوخ ، فهى تحتاج إلى خفة ومهارة ونشاط وسرعة حركة . ويمسك كل لاعب فى يده بالجنبية ( الخنجر ) ويلوح بها ويقفز عاليا فى الهواء ثم يهبط إلى الأرض ، مؤديا حركات سريعة فى خفة ورشاقة . ويعبر الحاضرون — الذين يصطفون فى دائرة — عن اعجابهم بالصيحات الحماسية والتصفيق وكذلك بالمشاركة فى اداء هذه اللعبة الشعبية ( انظر الصورة رقم ٥ ) .

## لعبة الجِدْبى :

وهذه اللعبة ينحصر إتقانها فى عدة أشخاص فى كل منطقة ، فلا يجيدها سوى أشخاص قليلين ، بل إن بعض من يجيدها يتخذها وسيلة للارتزاق والتكسب ، حيث يشارك بها

فى المناسبات الاجتماعية مثل افراح الزواج ، والختان . وتؤدى هذه اللعبة حيث يقف الرجال والشباب مصطفين فى دائرة ، ويدخل اللاعب وسط هذه الدائرة مرتدياً الفوطة اليمنية ، فوقها الشميز ، ثم يعرى بطنه ، ويجرى ممسكاً فى يده سكينا حادة ، ثم تقرع الطبول ، فيجرى اللاعب داخل الدائرة بسرعة ، ويزداد إيقاع الطبول ، فيعود اللاعب مسرعا ويطوف على المشاهدين مرة أو اثنتين أو ثلاث مرات ، ويرفع السكين عاليا ثم يهبط بها فجأة ضارباً بها بطنه وكأنه يطعن نفسه ، وبالطبع لا تسيل منه اية دماء ، فهى لعبة مهارة حركية تشبه العاب الحواة فى مصر . ويصفق الحاضرون ويصيحون مستحسنين اداءه ، طالبين منه إعادة اللعبة ، وضرب بطنه بالسكين مرة أخرى ، ويلقون إليه بالريالات تعبيراً عن استحسانهم لأدائه . ومن أشهر الرجال الذين يؤدون هذه اللعبة بمهارة فى بلدة ( عَبْس ثَواب ) باليمن رجل عجوز يسمى ( عبد الله العلوانى )( انظر الصورة رقم ٦ ) .

ومن أشهر الرقصات الشعبية التى يحبها اليمنيون ، وتؤدى كثيراً فى ليلة السارية رقصة تسمى رقصة المطوَّلى .

### رقصة المُطوَّلى :

هى أحدى الرقصات الشعبية المنتشرة فى منطقة تهامة باليمن[١٦] ويرقصها الرجال والشباب والأطفال ، كما ترقصها النساء فى رقصات خاصة بهن . ويقال إن المرأة اليمنية تلام إذا حضرت حفلاً ولم تشارك فى هذه الرقصة . ويقال كذلك إن الموطن الأصلى لهذه الرقصة هو منطقة ( وادى مور )[١٧] ، وتقع فى لواء الحديدة ، وتتبع ناحية الزهرة . ويعتمد اهل هذه المنطقة على الزراعة والرعى ، كما يقال إن أهل هذه الرقصة الحقيقيين هم اهالى قرية ( العَبَدَة ) فى منطقة وادى مور .

وتؤدى رقصة المطولى فى كثير من المناسبات الاجتماعية فى اليمن ، خاصة فى الزواج والختان والأعياد . ففى الزواج تؤدى فى المنزل الذى يقام فيه الفرح بصورة جماعية ، أما فى الختان فاكثر من يرقصها الرجال ، وقد تشترك فى ادائها النساء والأطفال ، ولكن بصورة قليلة . كما يؤديها الرجال فى الاعياد ، خاصة فى صباح يوم العيد وعصره ، وتؤدى هذه الرقصة كذلك فى مناسبة قدوم ضيوف أو زائرين أعزاء .

وتسمى هذه الرقصة بالمطولى لأنها تستغرق وقتا طويلاً فى ادائها . ومع هذا فإن من يشارك فيها لا يشعر بالملل او السأم أبداً من طولها ، وأغلب الشعب اليمنى يجيد هذه الرقصة ويحبها . ولهذه الرقصة اسمان آخران هما : الحَقْفَةُ والبَراشَة . وبالرغم من أن موطن هذه الرقصة هو ( وادى مور ) لكنها سرعان ما انتشرت فى مناطق زبيد والزيدية والحديدة ومعظم مناطق تهامة باليمن ، بل إنها انتشرت خارج اليمن فى منطقتى جيزان وأبى عريش وبعض مناطق عسير بالمملكة العربية السعودية عن طريق اليمنيين الذين هاجروا إلى هذه المناطق او استقروا فيها . ويُعد انتشار رقصة المطولى فى هذه المناطق تعبيراً عن أن التراث الشعبى اليمنى متحرك مع ابنائه أينما يرتحلون ويقيمون .

والعجيب فى هذه الرقصة حقا ــ بل وفى كثير من الرقصات الشعبية اليمنية ــ أن من يُدعى للمشاركة فيها وليس له دراية سابقة بها ، سرعان ما يستجيب لنداء الجماعة ويؤديها بطريقة عفوية تلقائية . ولعل هذا يمكن تفسيره بأن الرقص الشعبى فى اليمن سلوك اجتماعى ، يمارسه الفرد وجماعته التى ينتمى إليها فى مناسباتهم الاجتماعية التى يحتفلون بها .

كذلك فإن رقصة المطولى تؤدى بمصاحبة الغناء وإنشاد الشعر الشعبى ، وباستخدام العود وإيقاع انواع مختلفة من الطبول . ومن أهم هذه الطبول وأشهرها :

### ١ ــ الزِّير :

ويعد من أشهر الطبول التى يكثر استخدامها فى إيقاع الرقصات الشعبية فى اليمن ، ويصنع الزير من الخشب المقوى ، وسطحه من جلد الاغنام أو الأبقار أو الابل ، وينتهى بفجوة واسعة غير مغطاة بأى شىء لتسمح بمرور الصوت عبر الهواء . ويثبت الزير فى وسط ( النقار ) وهو الرجل الذى يتولى الضرب عليه ودقه بيديه بواسطة حبل من الليف المجدول أو حزام من الجلد . ( انظر الرسم ) .

### ٢ ــ الزُّلَفَة :

وهى تحتل المرتبة الثانية بين الطبول التى تستخدم فى إيقاع الرقصات الشعبية فى اليمن ، وتصنع من نفس

مكونات الزير ، لكن جسمها الخشبي أطول من الزير وأدق ( رفيعة ) . فالزير بالنسبة للزلفة قصير وعريض فى جسمه الخشبى . وكذلك تنتهى الزلفة بفجوة فى آخرها تسمح بخروج صوت الطبل . ( انظر الرسم ) .

ويستخدم النقار ( ويسمى المُزَلِّف ) عصاتين فى النقر على الزلفة ، ولا تُربط الزلفة فى بطنه — كما هو الحال مع الزير — بل يضعها النقار بين رجليه وينقر عليها وهو جالس فى موضع الحفل .

وتؤدى رقصة المطولى بمجموعة كبيرة من الناس فى مساحة واسعة من أرض الحفل تسمى ( الحلقة ) . وتنقسم هذه المجموعة من الناس إلى قسمين متساويين ومتقابلين ، كل قسم يواجه الآخر فى شكل نصف دائرى أو بيضاوى . وتقوم كل مجموعة بالدوران تارة إلى اليمين وتارة إلى الشمال ، فى إتجاه القسم الآخر ، وبينما هى تتحرك تؤدى حركات إيقاعية مع الطبول بأقدامها وأرجلها . ويتجه القسم الآخر فى إتجاه عكسى للقسم المواجه له ، أى إلى نفس الاتجاه الذى تحرك منه القسم أو المجموعة المواجهة له ، بحيث لا يلتقيان فى حركتيهما ، بل يلتقيان فى إيقاع الأرجل والأقدام مع إيقاع الطبول .

ويتوسط شاعر شعبى ، أو منشد ، الحلقة ، تواجهه مجموعة النقارين والطبالين ، وحولهم يصطف الراقصون فى مجموعتين كما ذكرنا . ويتولى الشاعر الشعبى أو المنشد « ويسمى فى اليمن النشّاد » فى بداية الرقصة إنشاد مقطوعة من الشعر الشعبى ، بينما يظل الراقصون واقفين وتظل الطبول ساكتة لا تقرع ، ويقف الجميع منصتين للشاعر ، ليحفظوا فى ذاكرتهم المقطوعة الشعرية التى انشدها . وعندما ينتهى الشاعر من مقطوعته ، يبدأ قرع الطبول ، ويبدأ الراقصون فى حركاتهم الإيقاعية المنتظمة — فى حلقة الحفل — وهم يرددون المقطوعات الشعرية التى انشدها الشاعر الشعبى . وتظل الأغانى الشعبية والمقطوعات الشعرية تنشد يصاحبها الطبل والرقص حتى نهاية الحفل قبل الفجر .

ونظرا لأن مناسبة الختان تعد من المناسبات الاجتماعية التى تهتم بها كثير من المجتمعات العربية والإسلامية ، وتوليها قدراً كبيرا من الاهتمام ، فقد كان من الطبيعى أن « ينعكس هذا الاهتمام على الأغنية الشعبية ، فتتعدد نصوصها وتكثر بالقياس إلى أغانى السبوع[١٨] . وفضلاً عن هذا ، يلاحظ الدارس أن مظاهر الاحتفال بالختان فى اليمن متعددة ومتنوعة ، بين الرقص الشعبى ، وضرب الطبول ، وغناء الأغانى الشعبية ، بل إن نصوص الأغانى الشعبية نفسها كثيرة ومتعددة .

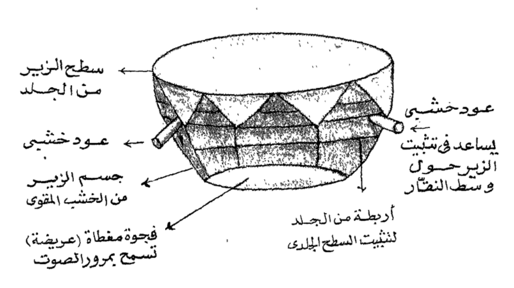
وعادة ما تبدأ الأغنية الشعبية — فى هذه المناسبة — بمدح الرسول عليه الصلاة والسلام ، وطلب الثواب من الله سبحانه وتعالى ، والدعاء بتفريج الكروب وتيسير الأمر المطلوب . ومما ينشده الشاعر الشعبى أو النشّاد فى تلك الليلة « ليلة السارية » مع رقصة المطولى قوله :

صَلِّ يارب على طه الحبيب
سيدنا وسيد كل الناس
من أزال الشك عنا باليقين *
وآله هم خيار الناس

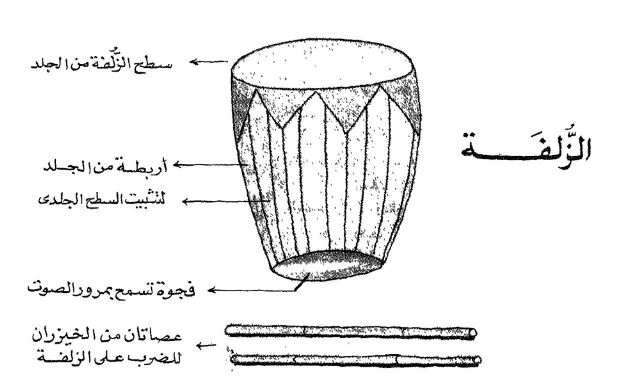
وكذلك ينشد الشاعر الشعبى أو النشاد داعيا الله ومادحا الرسول الكريم ، طالبا من الله الثواب للجميع رائح وغاد ، وتفريج الكروب ، وتيسير الأمر الذى يسعى إليه صاحب الحفل :

الهى . كلنا فى يمانك
وحطنا بالنبى والأصحاب
والهمنا المتاب بالثواب
لباب الله رائح غادى
الهى بالنبى الهادى
ومن قد حلّ ذاك الوادى
تول الكل واجعل زادى
أقل الزاد أغلى زادى
الهى بالفرج للمكروب
وبسر امرنا المطلوب
بمدح المصطفى طاب الحال
وفزنا بالرضا والوصال

## أشهر الطبول اليمنية المستخدمة مع رقصة المطولى




الزِّير




الزُّلفَة

ومن هذه الأغانى الشعبية التي تتردد فى مناسبة الختان فى اليمن ، مدح الرسول واستغفار الله رب الكعبة والبيت الحرام ، وينشدها النشاد بطريقة إيقاعية جميلة ، ويرددها الراقصون بعده بيتا بيتا ، ومقطعا مقطعا ، بينما هم يهتزون مع إيقاع الطبول :

صلى الرحمن على المختار خير الأخيار العدنانِ
خـير الأخيـار الـعـدنـانِ
يارب البيت استر ما رأيت وامح ما محيت من عصيانى
وامـح ما محيت من عصيـانى
استر عيبى وامح ذنوبى واصلح شانى ياديان
واصلـح شـانى يـا ديـان
عبدك عندك يرجو عفوك ماله غيرك يا رحمن
مـا لى غـيرك يـا رحمن
وصلاة الله وسلام الله لنبى الله العدنان
لنبى الله العـدنـان

وهناك نماذج أخرى من الأغانى الشعبية التى تنشد مع رقصة المطولى ، فلا غنى عن الشعر الشعبى والأغانى الشعبية مع هذه الرقصة . وهذه الأغانى ــ بصفة عامة ــ متعددة الموضوعات ، بين الحب والغزل وشكوى الحبيب ، والحديث عن لوعة المحبين وكيد العازلين . كما تعكس بعض هذه الأغانى المشكوى المرة من بعض مظاهر الواقع الاجتماعى فى اليمن ، خاصة حينما تزوج الفتاة دون أخذ رأيها ، وكأنها تباع لمن يدفع فيها مهراً غالياً ، دون النظر إلى خصال الزوج وصفاته . وتعكس مثل هذه الأغانى رغبة الفتاة فى زوج يحبها وتحبه ، وتبدى الفتاة ــ فى سبيل هذه الرغبة ــ استعدادها للتضحية بكل غال ونفيس .

وفضلاً عن هذا ، تعبر هذه الأغانى الشعبية عن التطور الاجتماعى فى اليمن ، حيث اهتمت حكومة الثورة اليمنية بنشر التعليم فى مراحله المختلفة من الإبتدائى حتى الجامعة . ومن هنا نجد الفتاة ــ فى الأغنية الشعبية ــ تبدى رغبتها فى الزواج من شاب متعلم . كما عكست أخيراً هذه الأغنيات الشعبية نتائج أحداث حرب الخليج ، حينما عاد كثير من اليمنيين إلى بلادهم بعد ان فقدوا مصادر أرزاقهم ، ليعيشوا حياة مختلفة تماما عن حياتهم فى المهجر .

ونظراً لأن رقصة المطولى الشعبية منتشرة فى منطقة تهامة باليمن ــ كما ذكرنا من قبل ــ فإن كثيراً من الأغنيات الشعبية التى تنشد مع هذه الرقصة تحمل خصائص لهجة أبناء تهامة ، فالسين تنطق شينا للدلالة على قرب وقوع الفعل ( سأفعل = شأفعل ) والقاف تنطق جيما والــ التعريف تنطق ام ، والفعل المضارع المسند إلى ضمير المفرد المؤنث يأتى فى صيغة فعل ماضى منتهيا بنون النسوة ، بالإضافة إلى كثير من الألفاظ الخاصة بأهالى تهامة .

وتتميز مثل هذه الأغانى بالبساطة فى مفرداتها وعدد أبياتها ، والتلقائية فى انشادها وغنائها ، وبسهولة حفظها وسرعة تجاوب الراقصين معها . كما تعكس هذه الأغانى عاطفة الحب العميقة ، كعاطفة إنسانية نبيلة ، وتجسد روح الإنسان اليمنى الشفافة وصدق مشاعره . كما تتميز مقطوعاتها بالقصر والتنوع فى القوافى ، وتحمل بعض ألفاظها الخصائص الصوتية للهجة بنى زبيد وتهامة باليمن[١٩] .

ففى هذه المقطوعة من الشعر الشعبى ــ وهى بلهجة تهامة ــ ينشد الشاعر متحدثا على لسان فتاة محبة ، تعبر عن حزنها لأن أخاها قد حرمها من حبيبها وفرّق بينهما . ويلاحظ أن هذه المقطوعات مختلفة فى عدد أبياتها ، فالمقطع الأول يتكون من بيتين مقفيين ، ويتحدث هذا المقطع عن حزن الفتاة وشكواها مما فعله أخوها ، حيث فرق بينها وبين حبيبها . وفى سبيل استعادة المحبوب تبدى الفتاة رغبتها فى عمل أى شىء ( حتى لو كان مصيبة ) ومهما كانت صنعاء بعيدة للمسافرين من منطقة تهامة ، فهى قريبة من أجل استعادة محبوبها :

بـاشْتكـى انـا يـا اخـويـا
صنـعـاء قـريبَـة
نَجَفُـونـى حبيبـى
شـاهِـبْ مُصيبَـة[٢٠]

وفى المقطع التالى من الأغنية ــ ويتكون من بيتين ايضا ــ تصف المحبوبة حبيبها ، فقد سيطر على عواطفها بحبه ، وانقادت له بكل مشاعرها كانما هو يطوى فى جيبه ورقة نقدية « ذات المائة ريال » ، ثم تمدح الفتاة محبوبها بما يشبه الذم ــ فى نوع من البساطة التى يتميز بها اهل الريف ــ فتقول انه اصم وامى ، فهو لا يسمع ما يقوله العوازل عنها ، كما لا يقرأ ما يكتبونه ، لانه يعرف حقيقة العزال الذين يرغبون فى التفرقة بينهما :

مِخَضَّرِى طَوانِى فى جِيبَه
طَوْى امْ مُيَّة[٢١]
وا امَّاه حبيبى
اصَمْ وأمِّيَّة[٢٢]

أما المقطع التالى من الأغنية فيتكون من ثلاثة ابيات ، تؤكد فيها المحبوبة انها وحبيبها يكفيهما الزاد القليل ، حتى لو كان هذا الزاد كوبا من العصير . لكن الذى يعوقها عن اللحاق بحبيبها هما ابواها ، فلو سلما بحبها الطاهر لهذا الحبيب لطارت إليه بسرعة وخفة مثل الطيور ، أما لو اعترض والداها طريق حبها ، فستفعل أى شىء لمنعهما ولو اضطرت لربطهما بالحبال فى احد اركان الدكة الخشبية بالبيت . ويلاحظ أن موسيقى القافية متوافقة فى الشطر الأول من البيت الأول مع الشطر الثانى من البيت الثانى ، أما البيت الثالث فيحدث فيه نوع من الفرقعة ــ متمشية مع اصوات الطبول ــ وهى فرقعة بعض الألفاظ التهامية الغريبة :

وناوِنا كوب عصيرْ
يِسِدْنى انا وحبيبى[٢٣]
وناوِنا لو اسْلَم امى

وأبى لا نْفُرْ واطيرْ[٢٤]
وناوِنا أمْ جَرْجَفَة شارْبِطْ
امى وابى فى أمْ كَرْكَعَة[٢٥]

أما المقطع التالى من الأغنية فيتكون من بيتين مقفيين ، وعقب انتهاء المنشد من إنشاد البيت الأول يردد الراقصون جملة من شطره الأول ، ويحدث الأمر نفسه بعد البيت الثانى . وفى هذا المقطع تبدى المحبوبة حزنها ، فقد طار حبيبها وذهب منها كانه طائر السعد . وهذا تعبير بسيط عن ضياع الحلم الجميل والحب السعيد الذى كانت الفتاة تترقبه . وتعزى الفتاة سبب ضياع حلمها وحبيبها إلى الحراسة القوية المفروضة حولها من قبل عبيد سود اشداء يحملون البنادق ، وعيونهم ساهرة لحراستها :

طِيْر السُّعود نافِرْ ما الْتَزَمْ لِى[٢٦]
طير السعود

عَبيدْ سُوُد حاذْيِن الْبنادِقْ لِى[٢٧]
عبيد سود

وهنا نلاحظ أن هذه الأغنية الشعبية قد بلغت حدا عاطفيا مؤثرا ، مصورا لحالة تلك العاشقة الولهانة ، وحينئذ يزداد إيقاع الطبول ، ثم يزداد عدد أبيات المقطع التالى ، فيأتى من أربعة أبيات ، تصور فيها الفتاة لوعتها بموقف فتاة يتيمة مات أبوها فتقدم شخص لخطبتها ، وهى لا ترغبه لخصاله غير الحميدة ، ولكن امها وافقت على خطبتها له دون أخذ راى صاحبة الشان ، فقبضت منه مبلغا من المال . وتزداد حرقة الفتاة ولوعتها ، فتعلن رفضها بشدة لهذا العريس ، وتبكى بكاءً مرا فى كل ساعة ، وتطلب من أمها أن ترجع للعريس فلوسه . وتتمنى الفتاة ــ حينئذ وهى فى قاع اليأس ــ أن تأتى إليها قوة ما لتمنع عنها هذا الزواج الذى لا ترغبه ، وتعبر عن رغبتها فى هذه القوة بجملة « عساكر من عدن » . ثم تصف الفتاة هذا العريس ــ الذى لا ترغبه ــ ببائع اللبن ، حيث يعتبر بيع اللبن شيئا قبيحا فى الريف اليمنى . ولا تكتفى الفتاة بهذه الخصلة غير الحميدة فيمن ترفضه عريسا لها ، بل تصفه أيضا بالجلوس فى الأزقة والحوارى الضيقة خلف الفتن والمصائب التى يعدها للناس ، وهذا تعبير عن ضآلة شانه ، واحتقارها له :

يـا امّـاه يـغـدُوا لِـى
عَسـاكِـرْ مِـنْ عَـدَنْ[٢٨]
غَلَبْتنـى ام يـتَيمَـهْ
سـاعَـهْ وَبْكَـنْ[٢٩]
رَجْـعُـوا لُـه فُلُـوسَـهْ
راعـى ام لَيـنْ[٣٠]
جَـالِسْ فى إمْ مُـزَاقِـيْر
يـعِـدْ إمْ فِتَـنْ[٣١]

وفى المقطع التالى من الأغنية الذى يتكون من بيتين يرد عقب كل بيت جزء منه فى صيغة جملة يرددها الراقصون ، تسترجع الفتاة لحظة إلتقائها بالحبيب ، حيث "سقطت طرحتها من فوق راسها ، واقترب منها الحبيب وأحاطها بذراعيه القويتين ، واخذها فى سيارته الجديدة ، وراحا يتنزهان بين أشجار التين البرشومى ، وينعمان بلحظات الحب الهنيئة :

ونـاوِنـا مْصَـرَّىْ خَلَش
حَلُـق عَلَيْـهْ أمْ بِجِيـلى[٣٢]
ومْصَرَّىْ خَلَش
سيـارة خمسـة وثمـانـين
اخَـذْنـى بِـيـنْ ام بَلَش[٣٣]
واخذنى بين ام بلس

ويأتى المقطع التالى من الاغنية على نظام المقطع السابق ، مكونا من بيتين ، يرد عقب كل بيت جملة يرددها الراقصون بعد المنشد . ويتحدث هذا المقطع ــ على لسان الفتاة ــ عن تضحيتها لحبيبها بعد أن مرض ــ وهذا تطور جديد قد حدث فى سياق الأغنية ــ فقد مرض الحبيب وأصبح راقدا لا يستطيع الحركة . وهنا تطلب الفتاة من امها أن تصرخ معها بأعلى صوتها حزنا على الحبيب ، وتبدى الفتاة رغبتها فى التضحية ببيع ما تملكه من ذهب وأكثر منه ، لتدفع أجور الأطباء لعلاجه :

ونـاوِنـا يـا امّـاه إقْـهَبِـى
ذَاك حبيبِـى مُنَـوَّمْ[٣٤]
يا امّاه إقْهبى
ونـاوِنـا شـابيـع أَذْهَبِـى
وازَوِّدُه للـدكـاتْـره وأَعْظَـمْ[٣٥]
شابيع أَذْهبى

وينوع الشاعر المنشد فى أغنياته الشعبية ، فينشد أغنية أخرى قصيرة المقطوعات ، غير قصة هذه الفتاة التى عبر فيها عن تضحيتها فى سبيل محبوبها . وقد سبق أن وضحنا ان هذه الأغانى التى تصاحب رقصة المطولى كثيرة ومتنوعة ومتعددة ، فهى تستغرق الليل بطوله ، من بعد العشاء حتى وقت الفجر . ولهذا التنوع أسباب يعرفها المنشد ، فمعروف أن « طول النص أو الأغنية الشعبية قد يسبب الملل أو الضيجر للجمهور ، ومن هنا يلجأ المنشد إلى اختصاره فى مقطوعات قصيرة يسهل حفظها وترديدها ، كما يلجأ إلى تنويعه فى عدة موضوعات وحكايات يحس أن الجمهور ينفعل بها ويتجاوب معها ، وهو فى هذا وذاك إنما يستعرض موهبته ومهارته وقدراته ليجذب جمهوره إليه »[٣٦] .

ويبدأ الشاعر الشعبى الأغنية الجديدة بمقطع مكون من ثلاثة أبيات ، حيث ينشد قصة تقول إن شخصا يدعى ( إبراهيم خليل ) قد تقدم لخطبة فتاة من أمها ، وقدم للفتاة الفل القريشى ، ولكن الفتاة لا توافق عليه ، فليس فيه صفة جميلة أو خصلة حميدة تنشدها ، فهو غير متعلم ، وقبيح ، ويعمل راعيا للغنم . أما ما تطلبه الفتاة من أمها ، فهو شخص متعلم « وصاحب قلم » فلا تريد سواه :

وإبـراهيـم خليـل يـا امّـاه
مَـدِّلِـى بِمْـقُـرِيشى[٣٧]
ونـاونـا مـا شَـايَـهْ
جِيفَـه يـِرْعَـى ام غَنَـمْ[٣٨]
يـا امّـاه هَبِـى لى واحِـدْ
مِتْـعلِّـمْ صـاحِبْ جَلَـمْ

وهكذا نرى أن هذه الأغنية تمثل طوراً من أطوار التطور الاجتماعى فى اليمن ، حيث تفضل الفتاة ـــ حاليا ـــ شخصا متعلما يصونها . والأكثر من هذا أن الأغنية الشعبية اليمنية قد سجلت واقعا اجتماعيا أليما عاشه اليمنيون الذين كانوا يعملون فى السعودية ودول الخليج العربى ، ثم تسببت رعونة صدام حسين ـــ باحتلاله الكويت ـــ فى عودتهم وفقد مدخراتهم فحرموا من الرزق الوفير ، والسكن الجميل المريح ، وحينما عادوا إلى بلادهم وجدوها مثقلة تئن بظروفها القاسية ، وحينئذ انقلبت أحوالهم ، فسكنوا العشش والسقايف ، وأصبحوا ـــ فى بلادهم ـــ يسمون بالمغتربين . وهكذا نجد أن « حياة أى شعب من الشعوب هى التى تشكل ثقافته ، ومن ثم لابد أن تنعكس على إبداعه الفنى »[39] .

وامُـغْتَـرِبْ مـن امْ صُـرُفْ
حُجَّتَـك عنـد صَـدَّامْ[40]
وامغترب من امْ صُرُفْ
كَـبُّـوا امْ غُـرَفْ
وِرُدُّوا لـلسـقـايِـفْ[41]
كبوا ام غرف

ويحاول المنشد أن يخرج جمهور مستمعيه من حالة الحزن التى ألمت بهم ، حينما تحدث عن بؤس المغتربين ، فيعود ـــ فى المقطع التالى ـــ ليمدح الزواج من ابنة العم . وهذه الظاهرة الاجتماعية شائعة فى الريف اليمنى ، ويقول المنشد : إن الرجل إذا تزوج ابنة عمه وأحسن القيام عليها ، فهى تحمل همه ، وتربى أولاده ، وتشاركه أعباءه . وتخفف عنه مصائب الحياة . فالأغنية الشعبية بهذا الشكل تعكس الواقع الاجتماعى اليمنى وما يحدث فيه من تطور :

وَنـاوِنـا وبِنْـتِ عَمَّـكْ
هِـيَّـهْ خَـطِـيـبْـتَـكْ
إذا تِـسَوَّنْ جِـبْـلَـى
وَبـازِيَّـهْ فى مُصِيبْتَـكْ[42]

وتنتهى الأغنية الشعبية بمقطع يتكون من بيتين طويلين ، ينتهيان بقافية موحدة ، وتوجه فيهما الفتاة حديثها للمحبوب قائلة له : لولا كلام الناس وسعى الوشاة ، لجعلتك تبيت عندى فى دارى . ورغم خشيتها من الوشاة ، تعبر عن حبها للمحبوب فتقول له : إن أمها قد خيطت لها ثوبا جميلاً منقوشاً من الحرير الهندى ، لتشعر المحبوب بأنها ستبدو فيه جميلة ، وحينئذ سيزداد حبه لها :

ونـاونـا لاسْلَـمْ كـلامِ النَّـاسْ لأرَقَّـدَكْ عِنْـدى
ونـاوِنـا وأمِّـى فَصَّلَـتْ لِى ثُـوبْ هِنْـدى

وبعد هذه الليلة ( السارية ) الحافلة بالرقص الشعبى والأغانى الشعبية والألعاب ، تنتهى أفراح اليوم الأول للختان قبل أذان الفجر . وينصرف الجميع ، أما ضاربو الطبول فيبيتون فى بيت أهل المختون .

## يوم القطع :

وهو اليوم الثانى والأخير من أيام الاحتفال بختان الولد ، فبعد شروق الشمس ، يتوافد الناس رجالاً وشبابا ونساء وأطفالاً إلى بيت المختون ، ويقدم الافطار لفرقة الطبالين ، كما يتناول الولد فطوره . بعد ذلك يدخل الختَّان الشعبى حجرة الولد ومعه مساعدان يعملان معه فى هذه المهنة ، ويغلقون باب الحجرة عليهم ، ولا يبقى معهم إلا الولد . ثم يقومون له بعملية تسمى ( الزِّر )[43] ، حيث يأمر الختَّان الولد بأن يمسك بالجنبية ( الخنجر ) ويرفعها عاليا فوق مستوى رأسه ، وأن ينظر إليها فقط بحيث لا يحيد بصره عنها . وبعد أن ينتهى الختَّان من ربط قلفة الصبى بخيط محدداً مكان القطع ، يخرج الولد من البيت مرتديا بدلة الختان ، يزين الفلُّ القريشى رأسَه ، وتزفه الطبول وأهله وجمع غفير من الناس ، وترتفع زغاريد النساء وصيحات الرجال وهتافاتهم ، وتنطلق هنا وهنالك أصوات ( الطماش ) الأعيرة النارية من البنادق والمسدسات إبتهاجاً بهذه المناسبة .

ويظل هذا الموكب سائراً فى طريقه إلى المكان المحدد الذى ستجرى فيه عملية الختان ، ويحرص المحيطون بالولد ـــ من أهله وأقاربه وجيرانه ـــ فى أثناء هذه الزفة على بث الشجاعة

فى قلبه ، ونزع أى مظهر من مظاهر الخوف منه ، فيرددون — بصورة جماعية — هتافا يقول : « والذى قلبه ذليل لا شرق له يوم ثانى » أى أن الإنسان الجبان لا يستحق أن يعيش ولا أن تشرق الشمس على حياته . وتستمر الزغاريد والصيحات والهتافات والضرب بالطبول وأصوات الطماش حتى يصل الموكب إلى المكان المحدد للختان . وغالباً ما يكون هذا المكان ربوة مرتفعة قليلاً . وهنا يتقدم الختَّان الشعبى — ومعه مساعداه — ويأخذ الولد من يده ، ويذهب به أمام الناس إلى الربوة حيث يقفان فوقها ، وفى هذه الحالة تسكت الطبول ، ويقف الناس جميعا صامتين ساكنين فى انتظار اجراء الختان .

ويستخدم الختَّان الشعبى فى عملية الختان شفرة تسمى ( الجامّة ) ، وبينما يظل الولد واقفا رافعا الجنبية أعلى رأسه ناظراً إليها ، يقوم الختَّان — بسرعة — بقطع القلفة من نهاية حد الخيط الذى ربطه فى عملية الزر ، ويرمى بالقلفة بعيداً ، ثم يتقدم مساعدا الختَّان المحيطان بالولد برفعه عاليا حتى تشاهده جموع الناس الواقفين اسفل الربوة ، وعندئذ تنطلق زغاريد النساء ، وتدق الطبول دقات سريعة ، ثم يعود الموكب بالولد إلى بيته يحمله أبوه لعلاج جرحه ومداواته . وتستمر مظاهر الفرح مع الموكب حتى الوصول إلى البيت .

وبعد الوصول إلى البيت ، يبدأ نقط المختون من الرجال والشباب ، ويقف أحد أقاربه بجواره يسجل فى ورقة النقود ألتى أهديت له وأسماء اصحابها ، فهذا النقط يُعد دينا عند اليمنى ، والحياة الاجتماعية فى اليمن فيها تكافل وتراحم ومشاركة فى مثل هذه المناسبات ، ولهذا يقوم والد المختون برد هذا النقط لمن أهداه لابنه فى مناسبات أخرى مقبلة .

ثم تقام الولائم للجميع ، حيث يقدم الطعام من لحوم الكباش التى ذبحتَ ابتهاجا بهذه المناسبة ، وتعاود فرقة الطبالين الضرب على الطبول ، فيتوافد الناس لمشاهدة الألعاب الشعبية والرقصات التى يشترك فيها أهل القرية أو البلدة . ومن هذه الألعاب ما وصفناه فى اليوم الأول لحفل الختان ، مثل لعبة السيف ولعبة الجدبى والرقصة التهامية .

أما الرقصة التهامية فيشارك فيها كثير من الرجال والشباب ، وفيها يمسك الرجل الراقص باثنتين من الجنابى ( الخناجر ) فى قبضتيه ، فى كل قبضة جنبية واحدة ويتحرك مع إيقاع الطبل بحركات سريعة بأرجله فى خفة ومهارة إلى الأمام وإلى الخلف وترتفع صيحات الحاضرين استحسانا لحركات الراقص ومهارته . ويتوقف ضرب الطبول وأداء الألعاب الشعبية من وقت صلاة الظهر إلى وقت صلاة العصر .

أما بعد صلاة العصر فتبدأ فترة الرقص الشعبى الخاصة بالنساء ، وتسمى هذه الفترة ( تنشيره ) . ومن هذه الرقصات رقصة ( الرُّجْحَة ) ، حيث تقف النساء فى حلقة دائرية ، يقف وسطها الطبالون ، وعندما يبدأ دق الطبول تبدأ الرقصة ، فتقدم كل واحدة من النساء رجلاً وتؤخر الأخرى فى حركة إيقاعية منتظمة مع الطبول ، ومنتظمة أيضا مع حركات أرجل بقية النساء ، وبين الآونة والأخرى ترتفع زغاريد النساء وتستمر هذه الرقصة الشعبية حتى غروب الشمس ، وبها تنتهى أفراح الختان .

ولعل ما وصفناه من الممارسات الشعبية فى مناسبة الختان فى ريف اليمن من طبل ورقص وغناء وألعاب ومظاهر أخرى ، قد أتاح للقارىء إطلالة على هذا العالم الرائع ، العالم الروحى للإنسان اليمنى .

## الهوامش

بالإضافة إلى الدراسة الميدانية على الواقع الشعبى بقرية ( عبس ثواب ) لواء حجة باليمن ، فيما يلى أهم الهوامش للمراجع النظرية :

١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / جـ ١ / ط ٢ / دار المعارف بمصر مادة ختن / ٢١٨ .

٢ — الزمخشرى / اساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان ١٩٨٢ / مادة ختن / ١٠٣ .

٣ — ابن عساكر / تبيين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / ١٩٨٩ مقدمة المحقق / ١٠ .

٤ — ابن عساكر / المصدر السابق / ٢٩ .

٥ — نفسه / ٤٣ .

٦ — انظر / د. سيد فرج / الأسرة فى ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ / ١٦٦ .

٧ — انظر / المرجع السابق / ١٦٤ — ١٦٦ .

٨ — ابن عساكر / تبيين الامتنان بالأمر بالاختتان / ٤٢ .

٩ — المصدر السابق / هامش (١) / ٤٣ .

١٠ — راجع / د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة /

سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ / ١٥٧ .

١١ — انظر / د. احمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع / ط ٢ / ١٩٨٨ / ٧٢ . وراجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة ١٩٧٢ / ١٣٠ — ١٣٣ .

١٢ — إن ارتشاف الماء ضرورى مع عملية مضغ القات وتخزينه فى الفم ، لانه يمر على الأوراق المخزونة فى الفم ، فيأخذ عصارتها المرة القلوية معه إلى المعدة ، راجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / ١٣٢ . ومياه الصنابير فى اليمن لا تصلح للشرب إلا بعد غليها وترشيحها ، ولذلك يميل معظم اليمنيين إلى شرب المياه الطبيعية المصفاة والمعبأة ، واشهرها مياه مناطق ( حدة ) و ( شملان ) . ومع عملية التخزين يشربون نوعا من المياه الغازية ( كندا دراى ) يساعد على تليين القات المخزون فى الفم وترطيب حلق المخزن .

١٣ — النبق : ثمرة السدر ، وشجرة من الفصيلة السدرية ، قليلة الارتفاع ، اغصانها مُلْسٌ بيضُ اللون تحمل اوراقا متبادلة ملسا ، وازهارها صغيرة متجمعة ابطية وثمرتها حسلة حلوة تؤكل ( الحسل : النبق الاخضر ) وهى تنمو فى مصر وفى غيرها من بلاد افريقية الشمالية / مجمع اللغة العربية / المعجم الوسيط / جـ ٢ / مادة نبق / ٨٩٨ . كما تنمو هذه الشجرة فى اليمن ويستخدم اليمنيون ثمارها المطحونة فى غسل شعر راس الولد قبل يوم ختانه تيمنا بأسم هذه الشجرة ، فالواحدة منها تسمى سدرة ، وسدرة المنتهى شجرة فى الجنة ، راجع كلمة سدر / المعجم الوسيط / جـ ١ / ٤٢٣ . وكذلك يستخدمها اليمنيون فى عملية الغسل هذه جلبا للفائدة من ثمارها المطحونة فهى تحدث رغوة تساعد مع الماء والصابون فى تنظيف شعر راس الولد فضلاً عن رائحتها الطيبة .

١٤ — الفل : اسم يطلق اليوم على الياسمين الزنبقى ، من جنس الياسمين من الفصيلة الزيتونية . المعجم الوسيط / جـ ٢ / ٧٠٢ . والفل القريشى فى اليمن من أجود انواع الياسمين ورائحته عطرة جميلة نفاذة ، ويستخدمه اليمنيون فى معظم افراحهم ومناسباتهم الاجتماعية .

١٥ — السارية : مأخوذة من « سرى الليل : أى قطعة بالسير » لان مظاهر الاحتفال بالختان تستمر بعد صلاة العشاء إلى ما قبل صلاة الفجر . والسارية من السحاب التى تجىء ليلاً ، والمطرة بالليل . المعجم الوسيط / جـ ٢ / سرى / ٤٢٨ .

١٦ — من اهم بلاد تهامة باليمن : حيس وعبس ثواب وزبيد وبيت الفقيه والحديدة وباجل والزيدية ومور ، وكثير من القرى التى تتبع كل بلدة ومدينة منها . راجع / د. محمد محمد سطيحة / اليمن شماله وجنوبه / ١٦٩ ، وراجع / د. احمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٤٤ .

١٧ — من أهم الوديان التى تمتد إلى منطقة تهامة باليمن : وادى زبيد / وادى رمع / وادى سهام / وادى سردود / وادى مور ، راجع : المراجع السابقة ونفس الصفحات .

١٨ — انظر : د. احمد مرسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / ١٩٧٠ / ٤٥ .

١٩ — ومن هذه الخصائص الصوتية : الطمطمانية أو الطمطمة ، وهى إبدال ( ال ) بـ ( ام ) فيقال فى ابن العم = ابن ام عم ، والمسافر = ام مسافر . وشىء من هذا الإبدال موجود فى لهجة المصريين الآن مثل كلمة ( إمبارح ) أى البارحة . راجع : د. خليل نامى / دراسات فى اللغة العربية / دار المعارف بمصر ١٩٧٤ / ٣٧ . وانظر : د. خليل إبراهيم العطية / دراسات فى اللهجات العربية « لهجة بنى زبيد » / بحث منشور بمجلة التراث الشعبى العراقية / العدد الفصلى الأول شتاء ١٩٩٠ / ٣٣ — ٣٤ وراجع : عبد الله محمد الحبشى / لغات اليمن فى لسان العرب / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ / ٦٨ — ٨٢ . والواقع أن كثيرا من اللهجات الحية المعاصرة يعد امتدادا للهجات العربية القديمة . راجع : د. رمضان عبد التواب / من امتداد اللهجات العربية القديمة فى بعض اللهجات المعاصرة / بحث منشور فى مجلة كلية الآداب بسوهاج / عدد خاص باسم ( دراسات فى اللهجات العربية ) / ١٩٨١ / ١٧ — ١٨ . وهذا الإبدال موجود ايضا فى فرع من فروع بنى حشيش لواء صنعاء باليمن وبقية القبيلة لا تشاركها ذلك الإبدال . انظر : محمد عبد الخالق الزبيرى / دراسات فى اللهجة الصنعانية / بحث منشور بمجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ / ٧٧ .

٢٠ — نجفونى باللهجة اليمنية هى : نقفونى : أى أخذوا منى حبيبى وسلبونى إياه .

شاهب : بلهجة تهامة = سأفعل .

٢١ — مخضرى : صفة للمحبوب ، فهو صاحب احلامها الخضراء ، وتشبه ما نقوله فى الأغانى الشعبية فى مصر : يا حليوه . ام مية : الألف ميم الأولى بلهجة تهامة هى ( الـ ) التعريف ، أى المية ، وتقصد الورقة النقدية ذات المائة ريال يمنى .

٢٢ — وا اماه : يا اماه . امية : أمى لا يعرف القراءة ولا الكتابة .

٢٣ — يسدنى : يكفينا ويسد جوعنا .

٢٤ — انفر : اطير واحلق بسرعة وخفة مثل الطيور .

٢٥ — ام جرجمة : القرقعة بلهجة تهامة ، ومعناها : إننى لا أخشى احدا . ام كركمة : الكركمة بلهجة تهامة : قائمة خشبية طويلة توضع فى اركان الدكة الخشبية لتقيمها .

٢٦ — نافر : من نفر : أى طار وبعد .

٢٧ — حاذيين البنادق : رابطين البنادق أمام بطونهم .

٢٨ — يغدوا لى : يأتون إلى .

٢٩ — غلبتنى : عذبتنى . ام يتيمة : اليتيمة . أى أنا اليتيمة تعذبت وبكيت وفى كل ساعة ابكى من عذابى . بكن : أى ابكى . الفعل هنا مضارع بلهجة تهامة وينتهى بنون النسوة .

٣٠ — راعى ام لبن : بلهجة تهامة : راعى اللبن .

٣١ — ام مزاقير : المزاقير : أى الأزقة والحوارى الضيقة . ام فتن : الفتن والمكايد .

٣٢ — مصرى : الطرحة أو المنديل الذى يوضع فوق رأس المرأة فى اليمن . وهذه الكلمة هنا بلهجة تهامة وهى مسندة إلى ضمير المتكلمة بالياء ، والمفرد مصرة والجمع مصرات . والمصرة هى الصرمة بلهجة تعز وجمعها صارميات : وهى مناديل مخصوصة للرأس وأثقل فى نسيجها من الشيل ( منديل من الشاش الأسود المصبوغ مفردها شيلة ) راجع : د. احمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / ٨٧ — ٨٨ . تقول الفتاة إن سقوط الطرحة من فوق رأسها كان من شدة المفاجأة حينما رأت حبيبها ، وإن كان سقوط الطرحة يعد عيباً فى بلادها ، إلا أنها نسيت ذلك حينما احتواها الحبيب بين ذراعية حيث شعرت بينهما بالأمان والطمأنينة . خلس : سقط . حلّق عليّه : حضننى ولوى ذراعيه حولى . ام بجيلى : بلهجة تهامة اسم عاشقها أو صفته ، وهى مأخوذة من ( بجل ) أى ضخم جسمه وحسن حاله واخصب وفرح فهو باجل . ربما تشير الفتاة إلى قوة حبيبها ويسر حاله أو إلى بلدته ( باجل ) وهى من بلاد لواء الحديدة بمنطقة تهامة باليمن ، والبيت الثانى دليل على سعة رزقه وحسن حاله لامتلاكه سيارة آخر طراز أو ( موديل ) . ولكلمة ( بجل ) أيضا معنى التعظيم والتبجيل ، بجله فى أعينهم : عظمه . وفلان مبجل فى قومه ، وجئت بأمر بجيل وبخير بجيل . وقال زهير :

هم الخير البجيل لمن بغاه

وهم جمر الغضا لمن اصطلاها

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه فى شرح صفات المحبوب على لسان الفتاة . راجع : الزمخشرى / أساس البلاغة / مادة بجل / ١٥ .

٣٣ — تقصد بسيارة خمسة وثمانين أنها سيارة حديثة من آخر طراز ، فالقصة التى تغنى هنا قديمة زمنيا . ام بلس : بلهجة تهامة البلس : وهو التين البرشومى « صنف من التين » راجع / المعجم الوسيط جـ ١ / ٦٩ .

٣٤ — وناونا : ترددت هذه الكلمة كثيراً فى الأغنية ، وهى تأتى مع النداء ، أو كصيغة تنبيه وتشبه فى أغانينا الشعبية فى مصر جملة ( يادينى يا اماه ) . اقهبى : بلهجة تهامة : صيحى بأعلى صوتك . أما فصيح الكلمة فأصله : قهب قهبا : كان لونه القهبة ، والقهبة غبرة تعلو أى لون كان ، وربما يكون معناها الآخر طلبا للحزن ، أى غيّرى لون وجهك بالغبرة لمرض محبوبى . منوّم : مريض ولا يستطيع الحركة .

٣٥ — شأبيع اذهبى : سأبيع ذهبى . وازوّد وأعظم : سأعطى المزيد من الذهب وأكثر منه لتوفير نفقات علاج حبيبى لدى الأطباء .

٣٦ — انظر : د. أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب والأداء / بحث منشور بمجلة التراث الشعبى العراقية / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٨٧ / ١٦١ — ١٦٢ .

٣٧ — بمقرّيشى : بكسر الباء وسكون الميم : بالفل القريشى ، وهو من أجود أنواع الفل وينتشر فى تهامة باليمن وعسير بالسعودية .

٣٨ — ما شايه : بلهجة تهامة : لا أريد منه شيئا . جيفة : قبيح . يرعى ام غنم : يرعى الغنم :

٣٩ — د. أحمد مرسى / المبدعون والمؤدون ، التدريب والأداء / مرجع سبق ذكره / ١٥٧ — ١٥٨ .

٤٠ — ام صرف : بلهجة تهامة : الصروف : أى صروف الدهر ونوائبه ومصائبه ، وفى اللهجة ضمت الصاد مع الراء واستغنى عن الواو . والمعنى : يا بؤسك أيها المغترب مما حدث لك من تقلب ظروف الزمن عليك .

٤١ — كبوا : تركوا . ام غرف : بلهجة تهامة : الغرف ، وتعنى السكن الجميل والمريح . والأصل الفصيح من الفعل : كبه على وجهه ولوجهه كبا : قلبه وألقاه . وهنا يكون معناها إنقلاب حال هؤلاء المغتربين من الراحة والرزق الوفير إلى الشقاء وسكنى السقايف .

السقايف : مفردها سقيفة : العريش يستظل به : المعجم الوسيط / جـ ١ / ٤٣٦ . وهى ظلة لها أربع قوائم خشبية أو من جريد النخل ، وسطحها مسقوف فقط ، وقد اتخذها كثير من المغتربين اليمنيين سكنا لهم بعد عودتهم إلى بلادهم إبان أزمة الخليج ١٩٩٠ / ١٩٩١ . لاحظ أن القاف فى « السقايف » تُنطق جيما فى اللهجة التهامية .

٤٢ — تودن : أى أصبحت بلهجة تهامة . وأصلهاالفصيح : ودن العروس والفرس : أحسن القيام عليهما . المعجم الوسيط / جـ ٢ / ١٠٢٢ . حبلى : حامل . بازيه : فعلها فى لهجة تهامة : بزى يبزى : أى ربى يربى فمعناها هنا : مربية .

٤٣ — فى عملية الزر يقوم الختان بجذب قلفة الولد ( جليدته التى ستقطع ) خارج حشفته ويربطها بخيط ليحدد المساحة التى ستقطع منها . القلفة : هى الجلدة التى يقطعها الخاتن من ذكر الصبى والجمع : قلف . والحشفة هى ما يكشف عنه الختان فى عضو التذكير والجمع حشاف . راجع / المعجم الوسيط / جـ ١ / مادة حشف / ١٧٦ و جـ ٢ مادة قلف صفحة ٧٥٥ / ٧٥٦ . ومن المجاز قول العرب : سيف أقلف : له حد واحد ، وعيش أقلف رغد ، وعام أقلف وسنة قلفاء : مخصبة . راجع : الزمخشرى / أساس البلاغة / مادة قلف / ٣٧٦ .

## أهم المراجع


١ — مجمع اللغة العربية بالقاهرة / المعجم الوسيط / جزآن / طبع دار المعارف بمصر / جـ ١ سنة ١٩٧٢ / جـ ٢ سنة ١٩٧٣ .

٢ — الزمخشرى / أساس البلاغة / تحقيق عبد الرحيم محمود / دار المعرفة لبنان / ١٩٨٢ .

٣ — ابن عساكر / تبين الامتنان بالأمر بالاختتان / دراسة وتحقيق مجدى فتحى السيد / دار الصحابة للتراث بطنطا / ط ١ / سنة ١٩٨٩ .

٤ — د. سيد فرج / الأسرة فى ضوء الكتاب والسنة / دار الوفاء للطباعة والنشر بالمنصورة / ط ٣ / ١٩٩٢ .

٥ — د. حسن إبراهيم حسن / اليمن البلاد السعيدة / سلسلة كتب اخترنا لك / العدد ٥٢ / دار المعارف بمصر / بدون تاريخ .

٦ — د. أحمد فخرى / اليمن ماضيها وحاضرها / مراجعة وتعليق

د. عبد الحليم نور الدين / المكتبة اليمنية للنشر والتوزيع ط ٢ / ١٩٨٨ .

٧ — د. محمد محمد سطيحه / اليمن شماله وجنوبه / معهد الدراسات الإسلامية بالقاهرة / ١٩٧٢ .

٨ — د. أحمد مرسى / الأغنية الشعبية / المكتبة الثقافية / العدد ٢٥٤ / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر / ١٩٧٠ .

٩ — د. خليل نامى / دراسات فى اللغة العربية / دار المعارف بمصر / ١٩٧٤ .

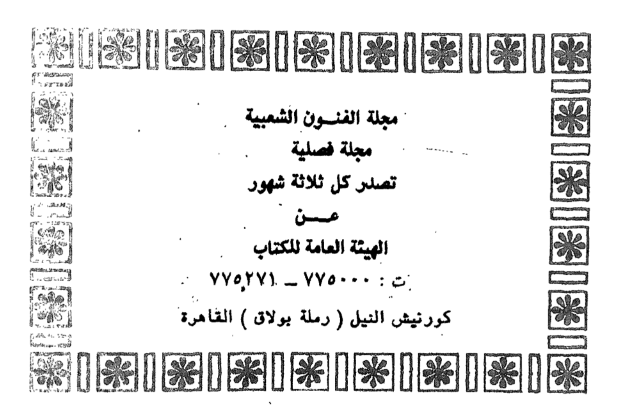
١٠ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٩٠ .

١١ — مجلة التراث الشعبى / العراق / العدد الفصلى الأول / شتاء ١٩٨٧ .

١٢ — دراسات فى اللهجات العربية / عدد خاص لمجلة كلية الآداب بسوهاج / ١٩٨١ .

١٣ — مجلة اليمن الجديد / يوليو ١٩٨٧ .

١٤ — مجلة اليمن الجديد / يناير ١٩٨٩ .



# التعبير الحركى الشعبى وعلاقته بالفنون الشعبية الأخرى

د . فاروق أحمد مصطفى

دراسة التعبير بالحركة من الدراسات التى تهتم بها الأنثروبولوجيا ، فهى تهتم بحركة الجسم الإنسانى وما يصدر عن جسم المتكلم من حركات مثل هز الرأس وتحريك اليدين وفتح وغلق العينين ، وغير ذلك من الحركات التى يطلق عليها أحيانا لغة الجسم Body Langauge وأحيانا Kinesics ، ولغة حركة الجسم تتشابه مع لغة الحديث لها بناؤها واسهاماتها فى أنساق الإتصال المختلفة . فنحن نعتمد على تحليل الابتسامة وتغيرات الوجه الإنسانى والإيماءه بالرأس وحركات الجسم عند استجابته للمواقف المختلفة .

وقد نجد عند تحليلنا للحركة أنها تستخدم الإشارات على نطاق واسع كوسيلة مكملة للتعبير ، وتشمل هذه الإشارات حركات بالرأس والعينين والفم واليدين والأصابع والذراعين وأجزاء أخرى من الجسم ، وتعبر عن معان مختلفة مثل القبول والرفض والتأكيد والنفى والاستنكار والغضب والأسى والاستحياء والابتهال وما شابه ذلك .. وقد تكون الإشارات متنوعة بحيث يستغنى معها عن كثير من الكلمات .

إن الدراسة المقارنة التى تتم على مختلف الشعوب تثبت أن حركات الجسم الإنسانى تختلف وتتباين من شعب إلى آخر وفقا لاستجاباته للمواقف المعينة وتلعب العوامل الثقافية دورا هاما فى هذا التباين .

## دور الانثروبولوجيا منذ القرن التاسع عشر

من المعروف أن أول من درس موضوع حركة الأجسام العالم داروين حيث لاحظ حركة جسم الإنسان وتعبيراته المختلفة وعقد مقارنة بين حركة جسم الإنسان وحركة جسم الحيوان .

كما قام سابير « Sapir » بدراسة هامة توصل منها إلى أن حركة الأجسام الإنسانية تعد عملية إتصال يمكن تقنينها ويمكن دراستها . وقام افرون « Efron » — من تلاميذ بواس — بمحاولة البحث عن الروابط الثقافية المعقدة فى الإشارات بين الشعوب المختلفة .

ومن الدراسات الحديثة نجد دراسة سبنسر Paul « Spencer » وعنوانها المجتمع والتعبير الحركى Society and Dance . وهذه الدراسة نشرتها جامعة كامبردج فى عدد من الطبعات كانت الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ثم الطبعة الثانية عام ١٩٨٨ ، والطبعة الثالثة ١٩٩٠ ، والطبعة الرابعة ١٩٩٣ م .

ويحاول المؤلف أن يلقى الضوء على أهمية التعبير الحركى ( أو الرقص ) فيما يلى : —

**أولاً** : التعبير الحركى « الرقص » صمام للامان
Dance as a Safety Valve
**ثانياً** : التعبير الحركى « الرقص » أصل من أصول الضبط الاجتماعى
Dance as an organ of social control
**ثالثاً** : الدور التعليمى للتعبير الحركى « للرقص » وانتقال العواطف
The educational role of dance and transmetion of sentiments .
**رابعاً** : التفاعل بين الرقص من خلال التعبير بالحركة والحصول على العواطف
Interaction Within the dance and the maintence of sentiments .
**خامساً** : الرقص كعملية تراكمية .
Dance as a cumulative process .
**سادساً** : عامل المنافسة فى التعبير الحركى
The element of Competition in dance .
**سابعاً** : الرقص بوصفه شعائر درامية .
Dance as ritual drama .
**ثامنا** : العمق المجهول لأبنية التعبير الحركى « الرقص » .
The uncharted deep structures of dance .

اسمحوا لى أن أتحدث فى عجالة عن مدرسة الإسكندرية فى الأنثروبولوجيا التى أسسها العالم الجليل ا.د. أحمد مصطفى ابو زيد ١٩٧٤ ، ووجه بعض المتخصصين فيها إلى دراسة التراث ، وكان لى شرف القيام ببعض الدراسات الخاصة عن التعبير بالحركة فى بعض الجماعات الدينية تحت إشراف سيادته ، كما كان له الفضل فى توجيهى للاهتمام بالتراث وبدراسته من وجهة نظر المتخصص فى الأنثروبولوجيا الثقافية . وقد قمت ببعض الدراسات الخاصة بالتراث فى بعض المجتمعات المحلية فى الفيوم وفى شمال سيناء ( العريش ) وفى الصحراء الغربية ، والآن تكمل هذه الرسالة الطالبة مرفت برعى ، طالبة الماجستير فى موضوع هام « وهو التعبيرات الحركية وأهميتها فى التراث الشعبى » دراسة فى مجتمع مطروح .

### والآن القى الضوء على بعض حركات الجسم

تلعب العين وحركة الوجه واليد دورا هاما فى التعبير بالحركة . وقد قام علماء الأنثروبولوجيا بمحاولات لتفسير دورها الخصها فيما يلى : ــ

العين : وسيلة هامة فى إظهار شعور الشخص وتفكيره ، ولها معان كثيرة . فالتحديق بالعين يعبر عن الرفض أو حان الوقت ، والتحديق الشديد أو الحملقة أو البحلقة قد يكون له معنى آخر ( هذا المعنى قد يكون جنسيا ) ، والغمز بالعين قد يعنى التآمر أو الشك أو المكر ، وفتح العين على اتساعها يؤدى إلى الدهشة أو الفضول .

والعين المفتوحة تكشف عن النظرات وعن العواطف فهى تمثل الغيظ أو الخوف أو الاعجاب ، والعين المغلقة تمثل التواضع أو البغضاء ، والعين التى تنظر إلى السماء ترمز إلى الدعاء ، والعين التى تنظر إلى الأرض تعبر عن التأثر والخشوع ، والعين المستقرة تفصح عن الشدة والثبات والرجاء .

وزم الشفتين قد يعطى معنى الاستياء . والبسمة تعبر عن الحنان أو الشك أو الاستهزاء . وتقطيب الجبين قد يُعنى الاستغراق فى التفكير أو الغضب أو التهديد .

اليد : ( يقول العالم الفرنسى ماردزو ) إن حركات اليد تحمل المعانى التالية : ــ

فالمعصم المنبسط مع راحة اليد إلى أعلى يعنى القول فى صدق وإخلاص ، ولكن إذا كانت راحة اليد إلى الخارج يعنى الرفض ، ومطابقة راحتى اليدين تعنى التوقير والاحترام . ورفع أصبع السبابة يعنى التحذير والتعبير عن الخطر ، ووضع اليد على الرأس تعنى التفكير العميق ، ووضع اليد على الشفتين دعوة إلى الصمت ، ووضع راحتى اليد أعلى الفخذين يعنى التحدى .

أما عقد الذراعين فوق الصدر فيعنى الزهو .

هذه بعض الحركات التعبيرية التى نجد أنها قد تتشابه فى كثير من المجتمعات الإنسانية المختلفة .

### التعبير بالحركة والتراث ووظائفه

لم يعد التراث هو مجرد التعبير عن التاريخ الماضى أو التراث اللغوى « Verbal art » الشفاهى فحسب ، وإنما أصبح تعبيرا حضاريا ديناميا يعبر عن الحاضر كما يمازج بينه وبين الماضى ، وتنعكس فيه أفراح الشعب وتعبيراته الفنية .

ويعد التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى عنصرا هاما من عناصر التراث الشعبى ، فهو يعبر بصدق عن مشاعر الشعب

ويحافظ على مظاهر البيئة الاجتماعية والتقاليد الموروثة ؛ لذلك كان لكل شعب طابعه الشعبى الخاص به . فالتعبير بالحركة ( الرقص الشعبى ) أحد العناصر الهامة والمؤثرة فى حفظ التراث من خلال الحركات المعبرة عن ثقافة وبناء المجتمع .

ويرتبط الرقص الشعبى ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى الشعبية وبالنظام الشعبى .

والتعبير بالحركة يلعب دوراً هاماً فى مجال الترفيه والترويح عن أبناء المجتمع ، إما فى المجتمعات المحلية المختلفة أو من خلال الفرق الشعبية التى تعرض فى أماكن مغلقة .

ووظيفة أخرى للرقص الشعبى هو أنه يذيب الفوارق بين أصحاب المكانات المختلفة . فالجميع يشارك فى الرقص والغناء .

وأيضا من وظائف التعبير الحركى أنه وسيلة من وسائل الاتصال ، وهو يعبر عن المجتمع وعن العلاقات الاجتماعية التى تسود المجتمع . فشكل الدائرة فى الرقص الشعبى يدل على الإحساس بالأمان والتضامن والاستقرار .

**التأثيرات المختلفة على التعبير بالحركة**

يتأثر التعبير بالحركة بالثقافة السائدة فى المجتمع .

كما يتأثر أيضا بالبيئة الأيكولوجية والموقع والمناخ وغيرهم . كما يتأثر بالمهن والأنشطة الاقتصادية المتنوعة . ويتأثر بالحياة الاجتماعية اليومية فى المجتمع .

وأخيراً يتأثر التعبير بالحركة بالاحتكاك الثقافى ودرجة التحضر . فالتعبير بالحركة فى المدينة يختلف كثيراً عن التعبير بالحركة فى النجوع .

**بعض أشكال التعبير بالحركة ( الرقص الشعبى ) فى مجتمع العريش المحلى**

يرتبط الرقص الشعبى بالموسيقى الشعبية والغناء الشعبى فلا يمارس الرقص الشعبى بمفرده . ويتم فى المناسبات الاجتماعية المختلفة كالأفراح وحفلات الزفاف والحفلات الشعائرية . وعند تحليلنا للرقصات الشعبية نجد أنها تركز على حركات الجسم ، وتتضمن خطوات ومسافات بين الراقصين والراقصات .

فالرقص الشعبى سمة ثقافية على مر العصور . وهو نشاط قد يرتبط بالإنتاج فى بعض المجتمعات ويؤدى إلى تدريب الأيدى والأصابع والأرجل لتصبح ذات كفاءة عالية ، ليس فحسب فى مجال ممارسة الرقص ، ولكن أيضا فى مجال عمليات الإنتاج .

وهناك رقصات تتفق مع المراحل العمرية المختلفة . كما أن بعض الرقصات يمارسها الرجال وأخرى تمارسها النساء . وهناك رقصات خاصة بالمناسبات الاجتماعية .

**من أمثلة الرقصات**

**رقصة السامر**

ولها أشكال مختلفة وأشهرها وقوف الرجال فى صفين وبينهما بعض المشاهدين للرقص وتضم بدَّاعين ، أى : هؤلاء المبدعين فى الشعر وحفظه وسرعة الرد به .

تتجه البدَّاعة أو البدَّاع نحو أحد الصفين وتأخذ فى الغناء فيستجيب لها صف الرجال للرقص .

أما فريق النساء فيكتفى بالتمايل وترديد الأغنية المصاحبة للرقص .

وهذه رقصة شعبية جماعية يشترك فيها الرجال والنساء .

**بعض تفاصيل الرقصة والسامر**

البدَّاع الأول :

ياطالعين البـرارى     فى سموم ورياح
لا القلب ساكن هنا     ولا شوفكم مرتاح

البدَّاع الثانى :

يا قلب ايش متعبك     يا قلب ايش شافيك
يا قلب يالى مسعود     الـقـناه يسقيـك

**رقصة الدَّحيَّة**

تبدأ بترديد صياح أو نداء يدعو للرقص فيهتف الراقصون : الدَّحيَّة . ثم يقف واحد من الفريق ويطلب إلى الفتيات النزول إلى ساحة الرقص ، ولكنهن يمتنعن ولا تقبل الواحدة منهن المشاركة إلا إذا حصلت على ثمنها ، وهو فى العرف الفنى للرقص أبيات شعرية يرتجلها من يدعوها إلى

الرقص ، وهذه الأبيات تتناول وصف الفتاة وحسنها وجمالها . وإذا استجابت تنزل الفتاة إلى ساحة الرقص وفى يدها سيف وترقص وهو يردد الشعر والآخرون يصفقون بتصفيقات منتظمة وإيقاع منتظم بالأرجل .

**رقصة كبار السن ( الرزيغ )**

وهى تحتوى على غناء شعرى جماعى والوقوف فى صف واحد بالمواجهة أمام راقصة وهم يؤدون الحركات ميلاً أماما وعاليا وإيماءات هادئة . كما أن الراقصة تتمايل أيضا بحركات هادئة بعكس حركات رقصات الشباب ، حتى يكون هناك تناسق بين ما تؤديه الراقصة وجماعة كبار السن أو الشيوخ ، كما يطلق عليهم فى المجتمعات المحلية ، وهم يؤدون رقصات هادئة تتناسب مع أعمارهم .

**رقصة الهلال**

وهى من الرقصات البدوية المشهورة . وتتم هذه الرقصة بأن يؤخذ ذهب القبيلة والمشغولات الذهبية ويوضع داخل قطعة من القماش تسمى ( الهلال ) ، ثم تقوم الفتاة بوضعها على رأسها ويحضر شخص ما راكبا جمله ( الهجان ) ويقوم بخطف لفة القماش ، التى بداخلها ذهب القبيلة ومصوغاتها . وهنا يخرج رجال القبيلة بجمالهم وتتم مطاردته ومحاولة إرجاع الهلال ويحاول الهرب بجمله .

وهذه الرقصة تتم فى الأعياد والاحتفالات الخاصة بالأفراح .

تكون من نتيجة المطاردة إما إعادة الهلال إلى القبيلة بعد أن يلحق به رجال القبيلة . وهنا يتعرض هذا الشخص إلى المهانة ، كما أن جمله إذا عرض للبيع يباع بثمن بخس .

أما إذا لم تلحق به جمال القبيلة ، فيعد فائزاً وينال احترام القبيلة فضلاً عن الهدايا الأخرى المادية ( مثل الخرج الذى يوضع على الجمل ، وهو مصنوع من قماش مزركش ومطرز بأشكال وألوان مختلفة ) ، وإذا ما عرض جمل الفائز للبيع يباع بثمن مرتفع بالقياس إلى الجمل الآخر الذى لم يكتب له الفوز .

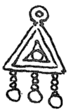
**التحليل**

وفى الواقع رقصة الهلال رقصة حركية تتوافر فيها عناصر الدراما المختلفة من فعل وفاعل ومشهد ووسائل وهدف أو غرض يراد تحقيقه .

**الفعل** : يتمثل فى أداء الرقصة .
**الفاعل** : الشخص الذى يخطف الهلال .
**المشهد** : يتمثل فى المطاردة .
**الوسائل** : الجمال وقطعة القماش التى تسمى بالهلال والتى بداخلها المصوغات الذهبية .

وهنا نجد أن الهدف المراد تحقيقه ليس فى الاستمتاع بالرقص وقضاء فترة للتسلية ، ولكن لاظهار مدى قدرة اعضاء القبيلة فى الدفاع والذود عنها .

وفى رأينا أن التعبير بالحركة أو الرقص الشعبى فى مجتمعاتنا المحلية لا يمكن الفصل بينه وبين عناصر التراث الأخرى كالأغنية والموسيقى الشعبية . فالعناصر الشعبية الثلاثة تثرى الممارسات الشعبية ويجب المحافظة عليها ، وأن يقدم لها كل عون ورعاية .



# الشاطر محمد

## ( النموذج الأول )*

جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

ـــ حَجَّاكَ الله .*

ـــ نَجَّاكَ الله .

كَانْ فِيهْ يَا سِيدِىْ وَاحِدْ حرَّاتْ ، والحَرَّاتْ دِهْ مِتْجوِّزْ وَاخْدَهْ عَلَى قَدّ حَالاَتُهْ ، وادِيلْهُمْ بِيْجِى عِشْرِينْ سَنَهْ مَخَلِّفُوشْ(١) . لَفُّوا الدُّنْيَا كُلَّهَا ، مَخَلُّوشْ حَدّ إلاَّ لَمَّا رَاحُولُهْ(٢) ، وَلاَ حَاجَه غيرْ لَمَّا عَمَلُوهَا .. إنِّىْ هُمَّهْ يِخَلِّفُوا .. مَا امْكَنْشْ .. ابدًا . فَفِى يُومْ مِنْ الأيَّامْ المَرَهْ صِحِتْ عَلَىْ وِشّ الفَجرْ(٣) طِلِعِتْ فُوقْ السَّطحْ .. بِتَاعْ البيتْ .. وِخَلَعِتْ مَلَطْ زَلَطْ(٤) .. زَىّ مَا أُمَّها وِلْدِتْهَا .. وِرَفَعِتْ وِشُّهَا لِفُوقْ(٥) .. لِرَبّْ السَّمَا .. هِوَّهْ العَاطِىْ ، وِقَالِتْ لُهْ : يَارَب يَارَبَّابْ ، يَاسَامِعْ الدُّعَا وِالدُّعَاء تِدِّينِى وِيدْ(٦) وِأَسَمِّيه « الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ » .

فْ السَّاعَهْ دِىْ بَابْ السَّمَا كَانْ مَفْتُوحْ ، فَرَبِّنَا سِمِعْ مِنْهَا .. حِبِلِتْ وِوِلِدِتْ وَيدْ ، وسَمِّتُهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، . هِيَّهْ وِلْدِتُهْ مِنْ هِنَا وِأَبُوهْ مَاتْ مِنْ هِنَا(٧) . نُوْجِىْ يَا ايَامْ وتْعَالَىْ يَا ايَامْ ، ، الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ كِبِرْ(٨) .. بَقَهْ عَنْدُهْ قِيمِةْ سِتّ سِنِينْ .. أُمُّهْ وَدِّتُهْ المَدْرَسَهْ مَا نَفعشْ(٩) . كُلّ سَنَهْ بِيسْقطْ لِحَدّ اه ؟ .. مَا رِفِدُوهْ مِنِ المَدْرَسَهْ . ـــ كِدَهْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ تِخَيِّبْ امَلِىْ ، دَانْتَهْ يَا ابْنِىْ اللِىْ لِيَّهْ فْ الدُّنْيَا دِىْ كُلَّهَا . انا لِيَّهْ مِينْ وَلاَّ عَنْدِىْ يَاهْ ؟ دَا انا سِتّ فَقِيْرَهْ ، وِمَالِيشْ غيرْ رَبِّنَا وِانْتَهْ(١٠) . الغَرَضْ قَالْ لَهَا : مِشْ هَيِجْرَىْ حَاجَهْ ، انا هَتْعَلِّمْ صَنْعَهْ .

خَدِتُهْ مِنْ إيدُهْ وِرَاحِتْ بُهْ عَلَىْ وَاحِدْ نَجَّارْ فْ البَلَدْ اللِىْ هُمَّهْ فِيهَا دِىْ ، زَىّ الحَاج مَصْطَفَىْ .. زَىّ سِعِيدْ ، قَالِتْ لُهْ : وِالنَّبِىْ يَا حَاجْ مَصْطَفَىْ الوِيدْ إبْنِى ، إنْتَهْ عَارِفْ كُلّ حَاجَهْ ، مَانَفَعشْ فْ المَدْرَسَهْ ، وعَايِزْ يِتْعَلِّمْ النَّجَارَهْ . اهِىْ صَنْعَهْ يَا اخُوْيَا يَأْكُلْ مِنْهَا لُقْمِةْ عيشْ .. مَلُهشْ صَنْعَهْ(١١) . قَالْ لهَا : وِمَالُهْ يَا سِتّ أُم مِحَمَّد ، إحْنَا لِنَا بَرَكَهْ إلاَّ إنْتِىْ .. تَعَالَى يَا مْحَمَّدْ خَد الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، والمَرَهْ مِشِتْ لِحَالْهَا(١٢) .. رَوَّحِتْ . يُومْ إتْنينْ إسْبُوعْ أمَّا تِصَحَّىْ مِحَمَّدْ عشَانْ(١٣) يِرُوحْ الشُّغلْ قَالْ لَهَا : مِشْ

رَأيِحْ . ــ مِشْ رَايِحْ لَاهْ يَا ابْنِىْ ؟ الحَاج مَصْطَفَىْ زَعَّلَك فْ حَاجَهْ . ؟! قَالْ لهَا : لَعّ ابدًا ، مِشْ رَايِحْ وخَلَاصْ . ــ أُمَّالْ يَا ابْنِىْ هَتِعْمِلْ اه ؟ هَتُقْعُدْ كِهْ فِ البيتْ ؟ . بَقَهْ تِبْقَىْ رَاجِلْ وتُقْعُدْ فِ البيتْ يَا مُحَمَّدْ ؟ قَالْ لهَا : لَعّ ، انا بَسّ عَايِزْ اَتْعَلّْم صَنْعَهْ غيرْ دِىْ . ــ طَبْ وِمَالْهْ يَا ابْنِىْ ، زَىّ بَعْضُهْ .

خَدِتْهْ وَدِّتْهْ مَثَلًا لِوَاحِدْ حَدَّادْ ، مَفِيشْ فَايْدَهْ .. لِوَاحِدْ جزمَاتِىْ ، مَفِيشْ فَايْدَهْ . تِقْدَرْ تِقُولْ لَفِّتْ بُهْ عَ الصَّنَايْعِيَّهْ كُلُّهُمْ .. بَرْضُهْ مَفِيشْ فَايْدَهْ . يُقْعُدْ لُهْ يُومْ إتْنينْ .. غَايْتُهْ إسْبُوعْ بِالْكِتِيرْ خَالِصْ ، ويقُولْ : مَا ارُوحشْ . ــ لَاه يَا ابْنِىْ ؟ . يِقُولْ : عَايِزْ اتْعَلّْم صَنْعَهْ غيرْ دِىْ . آخْرِةْ المَتَمَّهْ وَدِّتْهْ عَنْدْ وَاحِدْ خَيَّاطْ . ــ إصْبَاحْ الخيرْ يَابُو مَحْمُودْ[١٤] . ــ خيرْ صَبَاحينْ يَا سِتّ أُم مِحَمَّدْ . ــ والنَّبِىْ يَا خُوْيَا الويدْ إبْنِىْ نِفْسِىْ يِتْعَلّْم صَنْعَهْ ، إنْتَهْ عَارِفْ البيرْ وغَطَاهْ يَا ابُو مَحْمُودْ[١٥] ، وانْ شَاءَ الله مَا حَدّْش هَيْعَلّمْهَالْهْ إلّا إنْتَهْ . قَالْ لهَا : تِحْصَلْ البَرَكَهْ ، سِيبِيهْ إنْتِىْ ورَوَّحِىْ . سَابِتْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَنْدْ ابُو مَحْمُودْ ومِشِتْ . إسْبُوعْ .. إتْنينْ .. تلَاتَهْ .. شَهَرْ ، الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ شِرِبْ الصَّنْعَهْ شُربْ[١٦] .. بَقَىْ احْسَنْ مِ الأُسْطَىْ بتاعه[١٧] .

الزَّبَاينْ كُتُرِتْ ، إنْ كَانْ امَّا يِرُوحْ لابو مَحْمُودْ زِبُونْ كُلّ شَهرْ ، وَلَّا كُلّ اسْبُوعْ ، بَقَىْ امَّا يِرُوحْ لُهْ زِبُونْ واتْنِينْ كُلّ يُومْ . الويدْ امَّا يِفَصَّلْ حِلوْ ، وعَاطِىْ الصَّنْعَهْ حَقَّهَا . فَفِىْ يُومْ مِنِ الأيَّامْ جِهْ وَاحِدْ فْ الدُّكَّانْ ومْعَاه حِتّْةْ صُوفْ غَالْيَهْ قَوِىْ .. جَايِبْهَا مَثَلًا مِنِ السُّعُودِيَّهْ وَلَّا مِنِ الكِوِيتْ . وقَالْ : يَا ابُو مَحْمُودْ . قَالْ لُهْ : نَعَمِينْ . قَالْ لُهْ : عَايْزَك تِفَصَّلْ لِىْ حِتّْةْ الصُّوفْ دِىْ جِبَّهْ زَىّ جِبّْةْ فِلَانْ ابُو فِلَانْ .. اللِىْ هِوَّهْ فَتَحْ البَابْ مَثَلًا .. واللِىْ إنْتَهْ عَايْزُهْ خُدُهْ . قَالْ لُهْ : بَسّ اخُدْ عَلَيْهَا خَمْسِينْ قِرشْ . قَالْ لُهْ : ادِّيْك جنيهْ يَا سِيدِىْ مِشْ خَمْسِينْ . زَمَانْ كَانْ التَّفْصِيلْ رَخِيصْ مِشْ زَىّ اليُومينْ دُولْ .. الجُبَّهْ عَشَانْ تِفَصَّلْهَا النَّهَارْدَهْ حِلوْ عَايْزَالْهَا تَلَاتِينْ جنيهْ بِالقُلَيِّلْ خَالِصْ .. قَامْ مِحَمَّدْ خَد المَقَاسَاتْ بِتَاعْ الرَّاجِلْ تَمَامْ التَّمَامْ . ــ آجِى اخُدْهَا ايمْتَىْ[١٨] . ؟ قَالْ لُهْ مَثَلًا : تَعَالَىْ بَعدْ اسْبُوعْ . مِشِىْ الرَّاجِلْ وَابُو مَحْمُودْ قَالْ للشَّاطِرْ مِحَمَّدْ : شُوفْ لَوْ إنْتَهْ فَصَّلتْ الجُبَّهْ دِىْ حِلوْ انَا هَعْمِلْ لَك أُجْرَهْ قِرشْ كُلّ يُومْ لِحَدّ مَا رَبِّنَا يِفْتَحْهَا عَلِينَا اكْتَرْ مِنْ كِهْ ، وَهَزَوِّدَك . فِرِحْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. هَيِبْقَىْ لُهْ أَجر اهَهْ . خَيَّطْ الجُبَّهْ ، ولَفَقْهَا[١٩] ، ورِكِّبْلَهَا القِيطَانْ[٢٠] .. وخَلَّاهَا عَلَىْ سِنْجِةْ عَشْرَهْ[٢١] . جِهْ الرَّاجِلْ صَاحِبْ الجُبَّهْ لَقَاهَا عَالْ العَالْ ، عَطَىْ لَابُو مَحْمُودْ الجِنيهْ وخَد نَفْسُهْ واتِّكِلْ عَلَىْ الله مَبْسُوطْ آخِرْ انْبِسَاطْ ، أَبُو مَحْمُودْ جِه فْ آخِرْ النَّهَار عَطَىْ للشَّاطِرْ مِحَمَّد القِرشْ وقَفَلُوا الدُّكَّانْ وحَطّ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ القِرشْ فْ سَيَّالْتُهْ وطَيَّارَه عَ البيتْ[٢٢] . ــ يَا أُمِّى .. الأُسْطَىْ عَطَانِىْ قِرشْ النَّهَارْدَهْ . امَّا يِمِدّ إيْدُهْ فْ جِيْبُهْ يِطَلَّعْ القِرشْ مَلَقهشْ ، السَّيَّالَهْ كَانِتْ مَخْرُومَهْ والقِرشْ وَقَعْ مِنْهَا .. الويدْ زِعِلْ ، طِلِعْ دَوَّرْ عَ القِرشْ[٢٣] .. فْ الشَّارِعْ .. فْ البيتْ ، إنْشَقِّتْ الارضْ وبَلَعْتُهْ[٢٤] ، مَلَقَهشْ »[٢٥] وهِوَّهْ امَّا يِدَوَّرْ فْ البيتْ شَافْ أُوضَهْ مَقْفُولَهْ[٢٦] كِهْ ، قَالْ : يَا أُمِّى ، الأُوضَهْ دِىْ مَقْفُولَهْ لَاهْ . قَالِتْ لُهْ : إذَا كَانْ سَالِتْ يِبْقَىْ وَجَبْ اَقُولْ لَك .. أَبُوك الله يِرْحَمُهْ قَبْل مَا يْمُوتْ قَفَلْ الأُوضَهْ دِىْ ووَصَّانِىْ مَا ادِّكش مِفْتَاحهَا وتَفْتَحْهَا غيرْ لمَّا تِسْأَلْنِىْ . وَلَاحَدّْش يِفْتَحهَا إلّا إنْتَهْ . ــ فَاهْ طَبّ المِفْتَاحْ . ؟ قَامِتْ الوِلِيَّهْ[٢٧] عَلَىْ حيلْهَا[٢٨] جَابِتْلُهْ المِفْتَاحْ فَتَحْ الأُوضَهْ مَلَقَاشْ فِيهَا حَاجْتِنْ تِخْلَقْ[٢٩] .. يَا دُوبْ دُولَابْ صُغَيَّرْ[٣٠] كِهْ فْ الحيطَهْ[٣١] ، مِشِىْ عَلِيهْ فَتَحُهْ .. لَقَىْ فِيه كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَّهْ . قَالْ : الله يِسَامْحَك يَا بُوْيَا ، بَقَهْ هُمَّهْ دُوْلَهْ اللِىْ سَايِبْهُمْ ، وقَافِلْ عليهُمْ أُوضَهْ ، ومَحَدّْش يِفْتَحهَا غيرْ إبْنِىْ . الغَرَضْ مَدّ إيْدُهْ خَد الكِيسْ ، قَالْ : اَهُوْ يِنْفَعْ أَحُطّ فِيه القِرشْ اللِىْ هَيِجِيْنِىْ مِنِ الشُّغُلْ احْسَنْ مَا يِقَعْ مِنِّىْ تَانِىْ . حَطّ

الكِيسْ فْ سَيَّالْتُهْ ، وقَفَلْ الأُوضَهْ بِالمِفْتَاحْ ، ورَاحْ يِدِّىْ المِفْتَاحْ لأمُّهْ قَالِتْ لُهْ : لَعْ يَا ابْنِى خَلِّىْ مِفْتَاحْ أُوضْتَكْ مَعَاكْ . خَلَّاهْ مَعَاهْ .

صَبَحْ الصُّبحْ رَاحْ عَ الدُّكَّانْ زَىْ كُلّ يُومْ ، وفْ آخِرْ النَّهَارْ الأُسْطَىْ أبُو مَحْمُودْ عَطَالُهْ القِرشْ ، حَطُّهْ فْ الكِيسْ ورَوَّحْ . ــ خُدِى يَا أُمِّى أُجْرتِى أهِى النَّهَارْدَهْ . مَدْ إيدُهْ فْ الكِيسْ يطَلَّعْ القِرشْ لَقَاهْ جِنيهْ دَهَبْ . ــ مِنَاهْ يَامْحَمَّدْ(٣٢) ؟! قَالْ لَهَا : مَا اعْرَفشْ . ــ إخْصْ عَليكْ(٣٣) مِشْ مِتْرَبِّىْ ، بَقَهْ الرَّاجِلْ يَامْنَكْ قُومْ إنْتَهْ تِخُونُهْ . ورَاحِتْ نَازْلَهْ فِيهْ ضَرِبْ . ــ يَلَّه قُدَّامِىْ(٣٤) . خَدِتُهْ مِنْ إيدُهْ عَلَىْ أبُو مَحْمُودْ فِ البيتْ . ــ خيرْ يَا ام مِحَمَّدْ ؟ . قَالِتْ لُهْ : يِيجِىْ مِنَاهْ الخيرْ . ؟! ــ آه ، فِيهْ آه ؟ قَالِتْ لُهْ : الوِيدْ إبْنِى غَافْلَكْ وخَد الجِّنيهْ الدَّهَبْ دِهْ مِنْ الدُّكَّانْ ، إمْسَحْهَا فِيَّهْ انَا يَا أبُو مَحْمُودْ ، دَا عَيِّلْ(٣٥) ولِسَّهْ مَعْقِلْشْ . قَالْ لُهْ : كِدَهْ يَا مْحَمَّدْ . ؟ بَقَهْ انَا عَامْلَكْ زَىْ إبْنِى تِقُومْ إنْتَهْ تِعْمِلْ كِهْ . ــ زَىْ بَعْضُهْ يَا اخُويَا ، عَيِّلْ وغُلُطْ ، سَامْحُهْ بَقَهْ . قَالْ لَهَا : خَلَاصْ يَا أُم مِحَمَّدْ مِشْ هَيِجْرَىْ حَاجَهْ . خَد الجِّنيهْ الرَّاجِلْ وِحَطُّهْ(٣٦) فْ جِيبُهْ .. و .. صَدَقَ الله العَظِيمْ عَلَىْ كِهْ .

تَانِىْ يُومْ بَرْضُهْ(٣٧) الوِيدْ خَد القِرشْ مِنْ ابُو مَحْمُودْ ، وحَطُّهْ فْ الكِيسْ ، ورَاحْ يِدِّيهْ لأمُّهْ لَقَتُهْ جِنيهْ دَهَبْ .. دَوَّرِتْ فِيهْ الضَّرِبْ ، وخَدِتُهْ عَلَىْ ابُو مَحْمُودْ . ــ يَا اخُويَا خَلِّىْ بَالَكْ بَقَهْ مِنْ فِلُوسَكْ ، العَيَّالْ مَتِعْرَفشْ حَاجَهْ ، والمَالْ السَّايِبْ زَىْ مَمَّا يِقُولُوا يِعَلِّمْ السِّرْقَهْ (٣٨) . ــ آه ، فِيهْ حَاجَهْ تَانِىْ يَا أُم مِحَمَّدْ . ؟ ــ الوِيدْ بَرْضُهْ يَا اخُويَا النَّهَارْدَهْ خَد جِنيهْ مِن الدُّكَّانْ ، بَسّ أهُو زَىْ إبْنَكْ ، سَامْحُهْ المَرَهْ دِىْ عَشَانْ خَاطْرِىْ . ــ وَالله يَاسِتّ أُم مِحَمَّدْ الوَاحِدْ مَا وَاعِىْ ، ادِيكِىْ(٣٩) إنْتِىْ شَايْفَهْ وعَارْفَهْ ، وزَىْ بَعْضُهْ مِشْ هَيِجْرَىْ حَاجَهْ . خَد الجِّنيهْ وحَطُّهْ فْ جِيبُهْ .. و .. صَدَقَ الله العَظِيمْ عَلَىْ كِهْ .

تَالِتْ يُومْ نَفْسْ المَوَالْ . ــ آه الحِكَايَهْ دِىْ !! يكُونشْ(٤٠) الكِيسْ هُوَّهْ السَّبَبْ ؟ . يبْقَهْ رَاحْ رَابِعْ يُومْ عَندْ الأُسْطَىْ أبُو مَحْمُودْ عَطَالُهْ اليُومْ دِهْ بَدَلْ القِرشْ خَمَسْ قُرُوشْ .. قَالْ : القِرشْ امَّا يِجِيْنِىْ جِنيه ، يِمْكِنْ الخَمَسْ قُرُوشْ يِيجُونِىْ خَمَسْ جِنيهَاتْ . خَد الوِيدْ الخَمَسْ قُرُوشْ ، وبَدَلْ مَا يْحُطُّهُمْ فْ الكِيسْ حَطُّهُمْ فْ سَيَّالْتُهْ ، واتَّكِلْ عَلَىْ الله رَاحْ لأمُّهْ . ــ أبُو مَحْمُودْ يَا أُمِّى عَطَانِىْ خَمَسْ قُرُوشْ النَّهَارْدَهْ . ــ فَاهْ هُمَّهْ . ؟ ــ أهُمْ . طَلَّعْ الخَمَسْ قُرُوشْ مِنْ سَيَّالْتُهْ هُمَّهْ الخَمَسْ قُرُوشْ بِعِيْنْهُمْ ، خَدِتُهْ مِنْ إيدُهْ بَرْضُهْ عَلَىْ أبُو مَحْمُودْ . ــ إنْتَهْ يَا أُسْطَىْ عَطيتْ لِمْحَمَّدْ خَمَسْ قُرُوشْ . قَالْ لها : ايوَهْ . قَالِتْ لُهْ : طَبْ يَا اخُويَا كَتَّرْ الفْ خيرَكْ(٤١) . ــ هُوَّهْ فِيهْ حَاجَهْ تَانِىْ يَاسِتّ أُم مِحَمَّدْ . ؟ ــ لَعْ يَا خُويَا .. أبَدًا ، انَا كُنتْ خَايْفَهْ بَسّ يِكُونْ الوِيدْ خَد الخَمَسْ قُرُوشْ دُولْ مِن الدُّكَّانْ وَلَّابتاعْ ، قُلْتْ اجِىْ اسْأَلَكْ واطَّمِنْ مِنَّكْ . هَيْقُولْ آه ؟ .. سُكُتْ . خَدِتْ الوِلِيَّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ومِشِتْ . صَبَحِتْ الصُّبحْ تِصَحِّيهْ(٤٢) يِرُوحْ الشُّغْلْ . قَالْ لهَا : مِشْ رَايِحْ . ــ يَاابْنِى أبُو مَحْمُودْ يِزْعَلْ مِنَّكْ قُومْ رُوحْ الشُّغْلْ . قَالْ لهَا : يِزْعَلْ يِزْعَلْ مَانَشْ رَايح ــ هَيعْمِلُّبُوَاهْ بَقَهْ الشُّغْلْ ــ حَطّ الخَمَسْ قُرُوشْ فْ الكِيسْ بَقَمْ خَمَسْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ . يِرُوحْ يِفُكّ الجِّنيهْ .. يِشْتِرِىْ مِنُّهْ اللِىْ عَايْزُهْ البيتْ كُلُّهْ .. لَحمْ ، رُزّ ، شَاىْ ، سُكَّرْ ، جِمِيعْ مَا البيتْ عَايْزُهْ ويْحُطّ الفَكَّهْ اللِىْ بَاقْيَهْ فِ الكِيسْ تِبْقَىْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ .

يُومْ فْ يُومْ الأوضَهْ بِتَاعْتُهْ إتْمَلَتْ جِنيْهَاتْ دَهَبْ ، إنْ كَانْ جَنْبُهْ حِتَّهْ أرْض فَاضْيَهْ شَرَاهَا ، بيتْ أصْحَابْهَ مِشْ عَايْزِيْنُهْ شَرَاهْ ، ويَلَّهْ هِدّ .. فِلُوسُهْ جَاهْزَهْ .. هَدّ البيتْ اللِىْ هُمَّهْ فيه وبَنَىْ عَلَىْ الأرضْ كُلَّهَا قصرْ وَلَا قصرْ المَلِكْ .. طُوبَهْ دهب وِطُوبَهْ فَضَّهْ . ــ آه دِه(٤٣) !! الوِيدْ دِهْ وَقَعْ عَلَىْ كِنزْ وَلَّا آه ؟

الكَلَامْ كُتْر .. فزّ[٤٤] وَاحِدْ قَالْ : أنَا بَقَهْ اللِّىْ هَعْرَفْ لِكُو أخْرُهْ . ـــ هَتِعْرَفْ كِيفْ ؟ قَالْ لُهُمْ : سِيبُوْنِى يَانَا اتْصَرَّفْ مَالْكُوش دَعْوَهْ . هُمَّهْ قَاعْدِينْ والشَّاطِرْ مِحَمَّدْ جَىّ .. ـــ السَّلَامو عليكُو . ـــ عَليكُو السَّلَامْ ورَحْمَةُ الله وبَرَكَاتُهْ . وقِفُوا .. ـــ إتفَضَّلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، زَىّ مَا تْقُولْ فْ دُكَّانْ كِهْ قَاعْدِينْ أمَّا يِتْسَنهَرُوا فِيه ، كِلْمَهْ مِنْ هِنا ، وكِلْمَهْ مِنْ هِنَا ، جَتْ سِيرَةْ الجُّوَازْ . ـــ طَبْ مَا أنْتَهْ بَنيتْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ قَصرْ اهَهْ أحْسَنْ مِنْ قَصرْ المَلِكْ مَا تْتجِوِّزْ لَاهْ[٤٥] . ؟ قَالْ لُهُمْ : هَتْجِوِّزْ مِينْ ؟ !! قَالُوْ لُهْ : إتْجوِّزْ يَا أخِىْ بِنتْ المَلِكْ . الويدْ بَقَهْ اللِّىْ قَالْ آنا هَعْرَفْلُكُوا آخْرُهْ ، قَالْ : بِنتْ المَلِكْ !! يَا جَمَاعَهْ إتكِلّمُوْا عَلَىْ قَدُّكُوْ ، يَعْنِىْ هِوَّهْ مَافِيش غيرْ بِنتْ المَلِكْ .. البَنَاتْ مَا هِىْ كِتِيرَهْ ومَالْيَهْ الدُّنْيَا . قَالُوْ لُهْ : لَا هِىْ[٤٦] بِنتْ المَلِكْ أحْسَنْ مِنِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ وَلَّا آه ؟ قَالْ لُهُمْ : لَعّ آنا مِش قَصْدِىْ كِهْ ، مَلِكْ وَلَّا وزِيرْ وَلَّا حَتَّىْ سُلْطَانْ أهُوْ لِهْ مَهرْ وخَلَاصْ ، والشَّاطِرْ مِحَمَّدْ يِمْكِنْ مَا يِقْدَرش عَلَىْ مَهرْ بِنتْ المَلِكْ . قَالُوْ لُهْ : لَعّ يَا سِيدِىْ يِقْدَرْ ، اللِّىْ بَانِىْ قَصرْ طُوبَهْ دَهَبْ وطُوبَهْ فَضَّهْ مِش هَيِقْدَرْ عَلَىْ مَهرْ بِنتْ المَلِكْ ؟!!. قَالْ لُهُمْ : دَا مَهرْ كِبِيرْ ، ومَحَدِّش يِقْدَرْ عَلِيهْ غيرْ ولَادْ المُلُوكْ ، خَزَايِنْهُمْ مَلْيَانَهْ . قَاعْدِينْ هُمَّهْ كِهْ امَّا بِيبِيعُوا ويِشْتِرُوا فِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ، قَامْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ قَالْ : آه رَأْيكُوْ بَقَهْ .. آنا مِش هَتْجوِّزْ غيرْ بِنتْ المَلِكْ لَوْ حَتَّىْ المَلِكْ يُطْلُبْ تُقْلَهَا دَهَبْ بَدَلْ المَرَّهْ مِيتْ مَرَّهْ .

بِنتْ المَلِكْ دِىْ حَاجَهْ فى الجَّمَالْ مَاتِتْوصِفش ، ومَفِيش غيرْ هِيَّهْ عَنْد أبُوهَا ، وبَانِيلْهَا قَصرْ بَرَّهْ البَلَدْ مِنْ دُورِينْ ، إنَّمَا يطَيَّرْ العَقْلْ ، هِيَّهْ والخَدَّامِينْ بِتعُوتْهَا قَاعْدِينْ فِ الدُّورْ الفُوقَانِىْ ، والحَرَسْ بتَاعْهَا ، بِنتْ مَلِكْ بَقَهْ ، قَاعْدِينْ فِ الدُّورْ التَّحْتَانى ، وَابُوهَا يِجِيهَا كُلّ سَنَهْ مَرَّهْ وَاحْدَهْ بَسّ يِطَّمِّنْ عَلِيهَا ويِمْشِىْ ، ومَحَدِّش يِقْدَرْ يِشُوفْهَا خَالِصْ ، اللِّىْ عَايِزْ يِشُوفْهَا يِدْفَعْ مِيتْ جِنيهْ دَهَبْ ، واللِّىْ عَايِزْ يُقْعُدْ مَعَاهَا قِيمةْ رُبعْ سَاعَهْ كِهْ يِدْفَعْ ألفْ .. ألفْ جِنيهْ دَهَبْ .. ويُقْعُدْ مَعَاهَا الرُّبعْ سَاعَهْ دِىْ .

الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَايِزْ يِشُوفْ البِنتْ ، طِلِعْ عَ القَصرْ لَقَىْ الحَارِسْ قَاعِدْ قُدَّامْ البَابْ ، قَالْ لُهْ : آنَا عَايِزْ أشُوفْ بِنتْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : مَعَاكْ مِيتْ جِنيهْ دَهَبْ . قَالْ لُهْ : مَعَايَا . دَفَعْ المِيتْ جِنيهْ ، والحَارِسْ ضَرَبْ جَرَسْ كِهْ فْ إيدُهْ ، بَصِّتْ بِنتْ المَلِكْ مِن الشُّبَّاكْ الويدْ شَافْهَا وعَقْلُهْ طَارْ ، وهِيَّهْ قَفَلِتْ الشُّبَّاكْ . قَالْ لِلْحَارِسْ : طَبْ انا عَايِزْ أقْعُدْ مَعَاهَا شِوَيَّهْ . قَالْ لُهْ : تِدْفَعْ الفْ جِنيهْ دَهَبْ وتُقْعُدْ مَعَاهَا رُبعْ سَاعَهْ بَسّ . قَالْ لُهْ : أدْفَعْ . عَطَالُهْ الالفْ جِنيهْ . قَالْ لُهْ : أدْخُلْ . دَخَلْ ، لَقَىْ السُّلَّمْ عَلَى يِمِينُهْ كِهْ ، طِلِعْ ع السُّلَّمْ للدُّورْ التَّانِىْ .. دَبّ عَ البَابْ . ـــ مِينْ ؟ ـــ آنا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ . ـــ أدْخُلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ . قَالِتْ لُهْ : مِش إنْتَهْ اللِّىْ لِسَّهْ شَايِفْنِىْ دِلْوَخْتْ[٤٧] . ؟ قَالْ لهَا : أيْوَهْ . قَالِتْ لُهْ : مِش كُنتْ أحْسَنْ تِوَفَّرْ المِيتْ جِنيهْ الدَّهَبْ اللِّىْ إنْتَهْ شُفْتِنِى بِهُمْ وتِطْلَعْ تُقْعُدْ مَعَايَا مِن الاوِّلْ ، أهُوْ يِبْقَهْ قَعَدتْ مَعَايَا وشُفْتِنِىْ . قَالْ لهَا : يَا سِتِّىْ مِش مُهِمْ ، الفِلُوسْ كِتِيرَهْ والحَمدُ لله . قَالِتْ لُهْ : كِتِيرَهْ ، قَلِيلَهْ .. المَثَلْ امَّا يِقُولْ خُدْ مِنِ التَّلّ يِخْتَلّ . قَالْ لهَا : لَاميخْتَلّ وَلَا حَاجَهْ . قَالِتْ لُهْ : كِيفْ[٤٨] مِش هَيِخْتَلّ . ؟ قَالْ لهَا : البَرَكَهْ فِ الكِيسْ . ـــ كِيسْ آه ؟. قَالْ لهَا : الكِيسْ دِهْ . ـــ مَالُهْ الكِيسْ دِهْ . ؟ قَالْ لهَا : أحُطّ فِيهْ القِرشْ يِبقى جِنيهْ دَهَبْ . ـــ مَعْقُولَهْ دِىْ ؟ !! قَالْ لهَا : مِش مِصَدَّقَهْ جَرَّبِيهْ . خَدِتْ الكِيسْ مِنُّه عَلَىْ أسَاسْ تِجَرَّبُهْ حَطِّتْ فِيهْ قِرشْ وطَلَّعِتُهْ لَقَتُهْ جِنيهْ دَهَبْ . جَنْبَهَا تَسْرِيحَهْ كِهْ[٤٩] ، فَتَحِتْ جُرْدْ[٥٠] التَّسْرِيحَهْ ورَمَتْ فِيهْ الكِيسْ ، وقَفَلِتْ عَلِيهْ بِالمُفْتَاحْ ،ورَاحِتْ مِصَقَّفَهْ[٥١] عَلَىْ إيدِيْهَا كِهْ .. الحَرَسْ جِهْ يِجْرِىْ ـــ مِينْ اللِّىْ أمَرْكُو تِسِيبُوْا الفَلَّاحْ دِهْ يِطْلَعْ هِنَا ، يَلَّهْ إرْمُوهْ بَرَّهْ . نِزلُوا الحُرَّاسْ فِ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ضَربْ .. عِدِمُوهْ العَافْيَهْ ، ورَاحُوا شَايْلِينُهْ هِيلَهْ بِيلَهْ ورَامْيِينُهْ بَرَّهْ

القصر[٥٢] . رَوَّحْ عَ البيتْ . ــ مَالَكْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . ؟ ــ أبدًا ، بَسّ تَعْبَانْ شِوَيَّهْ . اسْتَرَيَّحْ .. إنْ كَانْ اسْتَرَيَّحْ لُهْ يُومْ وَلَّا إتْنِينْ .. وقَامْ طَلَّعْ الطَّاقِيَّهْ ، قَالْ : مَلْهَاشْ لازْمَهْ بَقَهْ القَنْعَرَهْ[٥٣] ، الكِيسْ ورَاحْ ، والقِرْشِينْ اللِّي قَاعْدِينْ أهُمْ يِكَفُّونِي انا وأُمِّي وخَلَاصْ . لِبِسْ الطَّاقِيَّهْ وطِلِعْ مِنِ الأوْضَهْ لَقَى أُمُّهْ وَاقْفَهْ كِدَهْ ، قَالْ لهَا : هَاتِيلِي لُقْمَهْ انا اكُلْهَا ، انا جَعَانْ . إتْلَفِّتِتْ الوَلِيَّهْ كِدَهْ حَوَالِيهَا مَلَقِتْشْ حَدّ . ــ إنْتَهْ فَاهْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ ؟! ــ يَا سِتِّي مَا انا قُدَّامِكْ اهُهْ . ــ بسمْ الله الرَّحْمَنِ الرَّحِيمْ ، قُدَّامِي فَاهْ ؟ !! . قَلَّعْ الطَّاقِيَّهْ شَافِتُهْ ــ بسمْ الله الرَّحْمَنِ الرَّحِيمْ ، إنْتَهْ طِلِعْتِلِي مِنَاهْ ؟ طِلِعْتِلِي مِنْ تَحتْ الأرضْ وَلَّا اه ؟!! . عِرِفْ بَقَهْ إنّ الطَّاقِيَّهْ دِي طَاقِيَّةْ الاخْفَا .. كَلْ لُقْمَهْ وخَدْ نَفْسُهْ وطِلِعْ جَرِي عَلَى بِنتْ المَلِكْ .. لِبِسْ الطَّاقِيَّهْ ورَاحْ دَاخِلْ .. طَبْعًا الحَارِسْ مَا شَافُوشْ ، طِلِعْ عَلَى السُّلَّمْ ، وجَهْ عَنْدْ البَابْ وخَلَّعْ الطَّاقِيَّهْ وحَطَّهَا فِي سَيَالْتُهْ ودَبّ . ــ مِينْ ؟ . ــ انا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ . ــ أدْخُلْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . دَخَلْ .. قَالِتْ لُهْ : هُوَّهْ إنْتَهْ بِعِينَكْ .!! جِيتْ كِيفْ ؟. قَالْ لهَا : جِيتْ كِيفْ !! البَرَكَهْ فِ الطَّاقِيَّهْ . ــ طَاقِيَّهْ اه . ؟ قَالْ لهَا : الطَّاقِيَّهْ دِي . ــ مَالْهَا الطَّاقِيَّهْ دِي . ؟ قَالْ لهَا : الوَاحِدْ بِلْبِسْهَا مِنْ هِنَا ويِخْتِفِي مِنْ هنا مَحَدِّشْ بِيشُوفُهْ أبدًا طُولْ مَا هُوَّهْ لَابِسْهَا[٥٤] . ــ مَعْقُولَهْ دِي .!! قَالْ لهَا : مِشْ مِصَدَّقَهْ جرّبِيهَا . خَدِتْ الطَّاقِيَّهْ عَلَى اسَاسْ تِجَرَّبْهَا .. لِبِسِتْهَا .. الخَدَّامِينْ . ــ إنْتِي فَاهْ يَا سِتِّي ؟! ــ إنْتِي فَاهْ يَا سِتِّي ؟! عِرِفِتْ إنّ الطَّاقِيَّهْ دِي فِعْلاً طَاقِيَّةْ الاخْفَا ، فَتَحِتْ جُرِنْ التَّسْرِيحَهْ ورَمِتْ الطَّاقِيَّهْ فِيهْ وقَفَلِتْ عَلِيهَا بِالمُفْتَاحْ ، وصَقَفِتْ عَلَى ايدِيهَا جَمّ الحُرَّاسْ يِجْرُوا . ــ نَعَمْ يَا سِتّ هَانِمْ . ــ دَخَلْ كِيفْ دَا هِنَا ؟ ــ اه دِه !! إنْتَهْ دَخَلْتْ هِنَا كِيفْ ؟!! . نِزْلُوا فِيهْ ضَرِبْ لمّا بِطْلُوهْ ، ورَاحُوا شَايْلِينُهْ هِيلَهْ بِيلَهْ بَرْضُهْ ، ورَمُوهْ بَرَّهْ القَصرْ . إتْسِنَدْ عَ الحِيطَانْ لمّا وِصِلْ البيتْ .. اه اللِّي انا كَلْتُهْ يَارَبِّي دِلْوَخْتْ وشْرِبِتْ عَلِيهْ أمَيَّهْ[٥٥] !! . الغَرَضْ ، إنْ كَانْ إسْتَرَيَّحْلُهْ تَلَاتْ اربَعْ تِيَّامْ وقَامْ ، طَلَّعْ العَصَايَا . ــ اه حِكَايْتِكْ بَقَهْ إنْتِي التَّانْيَهْ . يِقَلِّبْ فِيهَا يمِينْ وشْمَالْ ، ويْدُوسْ عَلِيهَا بايدُهْ و ..[٥٦] ضَرَبْهَا فِي الارضْ كِدَهْ .. امَّا يِجَرَّبْ .. مَا هُوَّ عِرِفْ دِلْوَخْتْ أكِيدْ العَصَايَا دِي هِيَّهْ التَّانْيَهْ فِيهَا سِرّ ، بَقَهْ هُوَّهْ ضَرَبْهَا فِي الأرضْ مِنْ هِنَا ، ورَاحْ طَالِعْ لُهْ خَادِمْ العَصَايَا دِي مِنْ هِنَا . ــ شُبَيْك لُبَيْك عَبْدَكْ بِينْ إيدِيكْ ، ايشْ تُطْلُبْ[٥٧] .؟ قَالْ لُهْ : تِوَدِّينِي عَنْدْ بِنتْ المَلِكْ دِلْوَخْتْ أمَهْ . بِتُّهْ بِنتْ المَلِكْ لَقِتُّهْ وَاقِفْ قُدَّامْهَا .. ــ إنْتَهْ مِينْ اللِّي دَخَّلَكْ ؟ دَخَلْتْ كِيفْ مِنْ غِيرْ مَا تِسْتَأذِنْ وتْدِبّ عَ البَابْ ؟! . قَالْ لهَا : يَا سِتِّي اسْتَأْذِنْ لَاهْ ، وادِبّ عَ البَابْ لَاهْ . ــ كِيفْ الكَلَامْ دِهْ ؟. قَالْ لهَا : البَرَكَهْ فِ العَصَايَا . ــ عَصَايَهْ اه .؟ قَالْ لهَا : العَصَايَا دِي . ــ مَالْهَا العَصَايَا دِي ؟. قَالْ لهَا : اضْرُبْهَا فِ الأرضْ ، يِطْلَعْ لِكْ الخَادِمْ بِتَاعْهَا ، اللِّي انا عَايْزُهْ كُلُّهْ يِنفِّذْهُولِي فِي الحَالْ . ــ مَعْقُولَهْ دِي .؟!! قَالْ لهَا : مِشْ مِصَدَّقَهْ جَرّبِيهَا . خَدِتْ مِنُّهْ العَصَايَا عَلَى اسَاسْ تِجَرّبْهَا .. ضِرِبِتْهَا فِي الأرضْ طِلِعْ لهَا الخَادِمْ . شُبَيْك لُبَيْك ، عَبْدَكْ بِينْ إيدِيكْ ، ايشْ تُطْلُبْ . قَالِتْ لُهْ : تِوَدِّي الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ دِهْ فِي صَحَرَا تِكُونْ شَمْسَهَا نَارْ حَمْرَهْ ، وَلَا فِيهَا أمَيَّهْ وَلَا خُضْرَهْ . بَصّ لَقَى نَفْسُهْ فِي صَحَرَا مَافِيهَاشْ نُفَاخْ النَّارْ[٥٨] ، والشَّمسْ امَّا تِقْدَحْ فِيهَا قَدْحْ . قَالْ : اسْتَاهِلْ اكْتَرْ مِنْ كِدَهْ .

فِضِلْ مَاشِي ، والشَّمسْ تِنْفَخْ فِيهْ[٥٩] إنّ يِلَاقِي حَتَّى بَطْنْ جَبَلْ[٦٠] يِدَّارَى[٦١] فِيه .. ابدا . دَخَلْ عَلِيهْ الليلْ نَامْ فِي مَكَانُهْ .. هَيِعْمِلْ اه ؟ .. صَبَحْ الصُّبحْ قَامْ مِشِي بَرْضُهْ . حَسّ بِالعَطَشْ . خَدْ زَلَطَهْ صُغَيَّرَهْ كِدَهْ وحَطّهَا تَحتْ لِسَانُهْ ، وفِضِلْ مَاشِي ، جَاعْ . ــ اه يَارَبِّي اللِّي انا عَمَلْتُهْ بَسّ عَشَانْ اشُوفْ الغُلْبْ اللِّي انا فِيه دِهْ ؟ !! شَافْ نَخْلِتِينْ عَلَى مَدَدْ العينْ[٦٢] ، بِفْسُهْ اتْحَرّكِتْ[٦٣] ، قَالْ : يَا عَالِمْ

هَوْصَلُّهُمْ وَلاَّ مِش هَوْصَلُّهُمْ ؟. الغَرَضْ فِضِلْ مَاشِيْ لَمَّا وِصِلُّهُمْ ، لَقَىْ وَاحْدَهْ بَلَحْهَا أَحْمَرْ والتَّانْيَهْ بَلَحْهَا أَصْفَرْ ، بَسّ نَخْلِتينْ جِرْوِنْ[٦٤] .. مَلَطْ مَافِهِمْش خَنْشِيرَهْ[٦٥] .. يَعْنِىْ مَايِقْدَرش يِطْلَعْهُمْ .. جِهْ تَحْتِيْهُمْ وقَعَدْ ، قِيْمِةْ سَاعَةْ .. نُصّ سَاعَةْ . ورَاْحِتْ وَاْقعَهْ قُدَّامُهْ بَلَحَهْ حَمْرَهْ ، عَلَىْ طُولْ عَلَىْ حَنَكُهْ .. جَعَانْ بَقَهْ .. بَصّ لَقَىْ نَفْسُهْ غُطُسْ فِ الرَّمْلَهْ لِحَدّ رَقَبْتُهْ .. قَالْ : جَالَكْ المُوتْ يَاتَارِكْ الصَّلاَ ، آنَا عَمَلْتْ اَه لِدَا كُلُّهْ . ؟! شِوَيَّهْ ووَقَعِتْ بَلَحَهْ صَفرَهْ . قَالْ : بِالْمَرَّهْ ، خَلِّينِىْ انْدِفِنْ وَاخْلَصْ . كَلْ البَلَحَهْ الصَّفَرَهْ دِىْ ، لَقَىْ نَفْسُهْ عَلَىْ وِشّ الارضْ . ــ يَاهْ !! لَوْ مَعَايَا حَتَّىْ وَلَوْ بَلَحْتينْ مِنْ البَلَحْ دِهْ ، وَاشُوفْ بِنتْ المَلِكْ . هوَّهْ امَّا بِقُولْ كِهْ وبَصّ لَقَىْ تِعْبَانْ[٦٦] احْمَرْ قَاْطِرْ[٦٧] حَيَّهْ سَمرَهْ[٦٨] ، وقَاْطِعْ قَلبَهَا قَطْعْ . جَنْبُهْ هِوَّهْ حِتَّهْ حَجَرْ كِبِيْرَهْ كِهْ ، رَاحْ شَايْلْهَا بِعزْمْ مَا عَنْدُهْ وعَلَىْ رَاسْ التِّعْبَانْ ودِبّ .. التِّعْبَانْ مَاتْ . والحَيَّهْ إِتْنَفَضِتْ إِتْنَفَضِتْ بَقِتْ سِتّ جَمِيلَهْ .. فِ الجَمَالْ مَخْلُقِتْش . الشَّاطِرْ محَمَّدْ خَافْ .. جِتِّتُهْ قَشْعَرِتْ كُلَّهَا[٦٩] .. قَالِتْ لُهْ : مَتْخَفش ، انا بِنتْ مَلِكْ الجَّانْ الاسْمَرْ ، واللِىْ إِنْتَهْ قَتَلْتُهْ دِهْ إبِنْ مَلِكْ الجَّانْ الاحْمَرْ ، وجِهْ يُخْطُبْنِى مِنْ اَبُوْيَا مِنْ قِيْمِةْ تَلاَتْ تُشْهُرْ كِهْ ابُوْيَا مَا وَافِقْش ، هجِمْ عَلَىْ اَبُوْيَا بجَيْشُهْ قَتَلُهْ ، وخَدْ مُلْكُهْ ، وآنا هِربْتْ ، اوِّلْ مَا عِرِفْ إِنّ آنا هِربْتْ جِرِىْ وَرَايَا ، ولَحَقْنِىْ ، وادِيْنَا عَ الحَالْ دِهْ ، لَفِيتْ الارضْ كُلْهَا وهِوَّهْ وَرَايَا مِش سَايْبِنِىْ[٧٠] ، ولَوْلاَ إِنْتَهْ كَانْ خَدْنِى خَدَّامَهْ عَنْدُهْ ، فَإِنْتَهْ إِتْمَنَّى عليْه اللى إِنْتَهْ عَايْزُهْ كُلُّهْ ، ويِبْقَىْ بَرْضُهْ لَكْ جميلْ . قَالْ لَهَا : يَاسِتِّىْ آنا مِش عَايزْ حَاجَهْ غِيرْ زُبَاْطِةْ بَلَحْ مِنْ النَّخْلَهْ دِىْ وزُبَاْطَهْ مِنْ النَّخْلَهْ دِىْ وارَوَّحْ بَلَدِىْ[٧١] ، ويِبْقَهْ كَتَّرْ اَلفْ خيرْكْ . قَالِتْ لُهْ : بَسّ كِدَهْ ؟. جَابِتْلُهْ الزُّبَاطَينْ وقَالِتْ لُهْ : إِرْكَبْ ، غَمَّضْ عِنيكْ وارْكَبْ عَلَىْ ضَهرِىْ[٧٢] . غَمَّضْ عِنيهْ ، وركِبْ عَلَىْ ضَهرْهَا .. ويَادوبْ ، قِيْمِةْ دَقِيْقَهْ وَلاَّدقِيقْتينْ ، قَالِتْ لُهْ : فَتَّحْ . فتّح لَقَىْ نَفْسُهْ فِىْ بيتْهُمْ . أُمُّهْ شَافْتُهْ دَوَّرِتْ العِيَاطْ[٧٣] ــ انْتَهْ كُنتْ فَاهْ يَاابْنِى ؟. قَالْ لَهَا : كُنتْ عندْ وَاحِدْ صَحْبِىْ ، وحِلِفْ عَلَيَّهْ ابِيْتْ بِيْتْ . ــ طَبْ مِش تِقُولْ آنا رَايِحْ المَكَانْ الفِلاَنِىْ عَشَانْ مَا اتْوَغْوِش عليكْ[٧٤] . قَالْ لَهَا : حَاضِرْ ، المَرَّهْ الجِّيَّهْ لَوْ آنا رَايِحْ مِشْوَارْ بِعِيدْ وَلاَّ حَاجَهْ هَبْقَهْ اقُولْ لِكْ[٧٥] .

دَخَلْ عَ الأُوْضَهْ بِتَاعتُهْ حَطّ فِيْهَا البَلَحْ ، وقَفَلْ وَرَاهْ ، وطِلِعْ . طِلِعْ رَاحْ عَلَىْ مَصْطَفَىْ النَّجَّارْ .. اللِىْ كَانْ امَّا يِتْعَلَّمْ عَنْدُهْ فِ الاوّلْ خَالِصْ ومَنَفَعش .. قَالْ لُهْ : يَاحَاج مَصْطَفَىْ . قَالْ لُهْ : نَعَمْ . قَالْ لُهْ : آنا عَايزَكْ تِعْمِلْ لِىْ عَرَبِيَّهْ لِوَاحِدْ مِعْرِفَهْ هَيْبِيْعْ عَلَيْهَا شِوَيَّهْ فَاكْهَهْ ، شِوَيَّهْ خُضَارْ ، يَاكُلْ مِنْهُمْ لُقْمِةْ عِيشْ . قَالْ لُهْ : ومَالُهْ ، حَاضِرْ . قَالْ لُهْ : بَسّ عَايزْهَا تِكُونْ عَرَبِيَّهْ مَحَصَلِتْش . قَالْ لُهْ : مَاشِيْ . ــ اَخُدْهَا ايمْتَىْ ؟ قَالْ لُهْ : زَىّ النَّهَارْدَهْ إِنْ شَاءَ الله . ــ مِش قَبلْ كِدَهْ . ؟ قَالْ لُهْ : إِنْتَهْ ادِيكْ شَايِفْ بِعِينَكْ ، شُغلْ اَهَهْ بِتَاعْ نَاسْ قُدَّامُهْ يِيْجِىْ شَهرْ ومَكْرُوبِينْ عليهْ[٧٦] ، ورَايْحِينْ جَايِينْ . قَالْ لُهْ : مَاتْكَتَّرش ، اللِىْ إِنْتَهْ عَايزُهْ خُدُهْ بَسّ خَلَّصْهَا لِىْ عَلَىْ طُولْ . ــ عَلَىْ طُولْ كِيفْ ؟. قَالْ لُهْ : يَعْنِىْ آخُدْهَا بُكْرَهْ بِالْكِتِيرْ . قَالْ لُهْ : خَلاَصْ ، آنا هَسِيبْ كُلّ الشُّغلْ اللِىْ فِ إِيْدِىْ واخَلَّصْهَالَكْ عَلَىْ بَعدْ بُكْرَهْ . فِ المِيعَادْ رَاحْ الشَّاطِرْ محَمَّدْ لَقَىْ العَرَبِيَّهْ زَىّ العَرُوْسَهْ . خَدْهَا ، وبَسَطْ الحَاجْ مَصْطَفَىْ النَّجَّارْ آخِرْ إِنْبِسَاطْ ، ومِشِىْ . حَطّ البَلَحْ الاحْمَرْ فُوقْ العَرَبِيَّهْ ، وغَطَّاهْ إِنْ كَانْ بِفُوطَهْ كِهْ وَلاَّ بِمَنْدِيْلْ وَلاَّ بِتَاعْ ، ولَفّ شَالْ[٧٧] حَوَالِينْ[٧٨] رَاسُهْ .. عَشَانْ مَحَدِّش يِعْرَفُهْ .. وطِلِعْ بَرَّهْ البَلَدْ . يَا دُوبْ قَرَّبْ عَلَىْ قصرْ بِنتْ المَلِكْ ، رَاحْ شَايِلْ الغَطَا مِنْ عَ البَلَحْ ونَادِمْ بِصُوتْ حَيَّانِىْ بَقَهْ[٧٩] : ــ بَلَحْ مِنْ غيرْ آوَانْ يَابَلَحْ . بِنتْ المَلِكْ سِمِعِتْ وَاحِدْ امَّا بِنَادِمْ عَلَىْ بَلَحْ ــ مَعْقُوْلَهْ فيهْ بَلَحْ اليُومِينْ دُولْ .!! بَصِّتْ مِن الشُّبَّاكْ ، شَافِتْ وَاحِدْ فِعْلاً امَّا بِيبِيْعْ بَلَحْ ــ يَا فُلاَنَهْ . ــ نَعَمْ يَا سِتِّىْ . إِنْزِلِىْ قَوَامْ إِشْتِرِيْلِىْ وِقّتينْ بَلَحْ[٨٠] .

نزلت الخدَّامَهْ تِجْرِىْ ــ يَا عَمّ الحَاج إوْزِنْ لِنَا وِقِّتينْ بَلَحْ . وزنْ لهَا الوقّتينْ البَلَحْ . خَايفْ هوَّهْ لَتَاكُلْ مِنْهُمْ قَبلْ مَا تْرُوحْ لِسِتَّها . قَالْ لهَا : هِوَّهْ البَلَحْ دِهْ لِكِىْ يَا سِتّ .؟ قَالِتْ لُهْ : لَعْ مِش[٨١] لِيِّهْ . قَالْ لهَا : إنْتِىْ بَاينْ[٨٢]عَليْكِىْ سِتّ طَيِّبَهْ وبِنتْ حَلاَلْ ، وتِسْتَاهْلِىْ النُّصِيحَهْ[٨٣] ــ خيرْ يَا اخُويَا ، فيهْ اَه . ؟! قَالْ لهَا : خيرْ إنْ شَاءَ الله ، إنْتِىْ مَاتِسْتَاهْليشْ غيرْ الخيرْ . قَالِتْ لُهْ : الله يبَارِكْ فِيكْ ، ويْبَارِكْلَكْ فْ صِحّتَكْ وفْ شَبَابَكْ . قَالْ لهَا : شُوفِىْ ، مَاتْخَلِّيشْ حَدّ يَاكُلْ مِن البَلَحْ ده غيرْ صَاحْبتُه ، اللِىْ هِيَّهْ دَافْعَهْ تَمَنُهْ ، وتِبْقَهْ وَاخْدَهْ بَالِكْ مِنِ النُّوَىْ اللِىْ امَّا تِرْمِيهْ ، كُلّ مَا تِرْمِىْ نَوَايَهْ تَاخْدِيهَا ، واسْتَنَّىْ عَ النُّوَىْ دِهْ قِيمِةْ يُومْ .. إتْنينْ ، وإنْتِىْ هَتْلاَقِيهْ كُلُّهْ نَوَىْ دَهَبْ . ــ يُسْتُرَكْ .. يسهِّلْ لَكْ طَرِيْقَكْ . ــ اوْعَىْ[٨٤] تِخَلِّىْ حَدّ غيرْ صَاحْبتُهْ يَاكُلْ مِنُّهْ ، عَشَانْ لَوْحَدّ غيرْهَا كَلْ مِنُّهْ النُّوَىْ بتَاعُهْ مِش هَيبْقَىْ دَهَبْ ، انا قُلْتْ لِكْ اهَهْ وانْتِىْ حُرَّهْ . ــ رُوحْ إلَهِىْ يفْتَحْهَا فِ وِشّكْ ، ويْوَقّفْلَكْ إوْلاَدْ الحَلاَلْ اللِىْ زَيَّكْ فْ سِكّتَكْ .

خَدِتْ الوقِّتينْ البَلَحْ وطِلِعتْ تِجْرِىْ عَلَىْ سِتّهَا . ــ إتْفَضَّلِىْ يَاسِتِّىْ البَلَحْ اهَهْ . خَدِتْ مِنْهَا سِتّهَا البَلَحْ ، وطَلَّعِتْ بَلَحَهْ تَاكُلْهَا ، هِيَّهْ كَلِتْهَا مِنْ هِنَا وِرَاحِتْ نَازْلَهْ مِنْ تَانِىْ دُورْ عَ الارضْ مِنْ هِنَا .. غُطِسِتْ لِحَدّ رَقَبْتْهَا .

إتْلَمّ الحَرَسْ اللِىْ فْ السَّرَايَا كُلُّهْ يِبْحِتُوا[٨٥] حَوَالينْ بنتْ المَلِكْ عَشَانْ يطَلّعُوهَا .. أبدًا ، الارضْ تِتْلَمّ تَانِىْ ، يبحِتُوا .. تِتْلَمّ تَانِىْ . ــ آه الحِكَايَهْ دِىْ ؟ !! إحْنَا نِبْعَتْ[٨٦] للمَلِكْ بَقَهْ مَفيشْ فَايْدَهْ ، نِقُولْ لُهْ بِنْتَكْ عَيَّانَهْ[٨٧] .

بَعَتُوا للمَلِكْ .. جه المَلِكْ يِجْرِىْ .. بِنْتُهْ الوَحْدَانِيَّهْ بَقَهْ مَافِيشْ غيرْهَا .. ــ آه ، بِنْتِىْ عَيَّانَهْ كِيفْ ؟. حَكُوْ لُهْ الحِكَايَهْ مِنْ طَقْطَقْ لسَلاَمُو عَليْكُو[٨٨] . دَخَلْ شَافْ البِنتْ ــ حَالِتْهَا تِقَطَّعْ القَلبْ . طَلَّعْ مُنَادِىْ فْ المدِينَهْ « بنتْ المَلِكْ عَيَّانَهْ واللِىْ يصَحِيهَا يِتْجوِّزْهَا[٨٩] ، واللِىْ مَا يصَحِيهَاشْ المَلِكْ هَيقْطَعْ رَقَبْتُهْ » .. عَشَانْ مَاحَدِّشْ يقُولْ أصَحِيهَا وهوَّهْ عَارفْ إنُّهْ مِش هَيقْدَرْ يصَحِيهَا .. إتْقَدِّمُوا بَقَهْ النَّاسْ الحُكَمَا .. اللِىْ لِهُمْ فْ المَسَائلْ دِىْ .. عَشَانْ آه ؟ .. يِتْجوِّزُوا بِنتْ المَلِكْ . حَاجَهْ كِبِيْرَهْ قَوِىْ ، ودِىْ فُرْصَهْ . يِتْقَدِّمْ فلاَنْ دِهْ . ــ انا يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ اصَحِيهَا . ــ إنْتَهْ عَارفْ الشَّرْطْ ؟ ــ ايْوَهْ عَارفُه . ــ طَبْ تَعَالَىْ شُوفْهَا الاوِّلْ . يُدْخُلْ يشُوفْهَا .. إنْ قَالْ ايْوَهْ اطَلَّعْهَا ومَطَلّعْهَاشْ يقْطَعْ رَقَبْتُهْ . إنْ قَالْ لَعْ مَا اقْدَرْشْ يبْقَهْ خَلاَصْ .. يِتْكِلْ عَلَىْ الله يرُوحْ مِنْ مَكَانْ مَاجِهْ . إتْقَدِّمُوا كِتِيرْ ؟ .. إتْقَدِّمُوا تِسْعَهْ وتِسْعِينْ وَاحِدْ ، والتِّسْعَهْ وتِسْعِينْ دُولْ مَعرفُوشْ يطَلّعُوهَا ، والمَلِكْ قَطَعْ إرْقَابْهُمْ وعَلَّقْهَا عَلَىْ بَابْ المدِينَهْ .

خَد الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ بَلَحَهْ صَفْرَهْ مِن البَلَحْ اللِىْ عَنْدُهْ ، حَطُّهَا فِ جيْبُهْ ، ورَاحْ عَلَىْ المَلِكْ . ــ انا يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ اللِىْ هَصَحِىْ بِنْتَكْ . قَالْ لُهْ : طَبْ أدْخُلْ شُوفْهَا الاوِّلْ . دَخَلْ شَافْهَا قَالْ : ايْوَهْ أطَلّعْهَا . ــ يَا ابْنِىْ إنْتَهْ لِسَّهْ شَابّ وْخُسَارَهْ ، وآدِيكْ شَايفْ تِسْعَهْ وتِسْعِينْ حَكِيمْ إتْقَطَعِتْ رَقَبْتْهُمْ ، ومِتْعَلَّقَهْ عَلَىْ بَابْ المدِينَهْ . قَالْ لُهْ : انا هَطَلّعْهَا ، بَسّ لِيَّهْ شَرطْ تَانِىْ . ــ شَرطْ آه .؟ قَالْ لُهْ : لِيَّهْ عَنْدَهَا امَانَهْ ، اخُدْهَا قَبلْ مَا اعْمِلْ أىّ حَاجَهْ . ــ امَانَهْ آه . ؟ قَالْ لُهْ : كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَهْ . ــ فلاَنْ دِهْ لِهْ عَنْدِكْ كِيسْ وعَصَا وطَاقِيَهْ ؟ . قَالِتْ : ايْوَهْ . ــ طَبْ هُمَّهْ فَاهْ ؟. قَالِتْ : فِ التِّشْرِيحَهْ ، المفْتَاحْ فِ المَكَانْ الفلاَنِىْ بتَاعْ الجُرِدْ الفلاَنِىْ ، إفْتَحُوا الجُرِدْ وادُوهُمْلُهْ ، يمْكِنْ انا مَا حَصَلّيشْ اللِىْ حَصَلْ دِهْ غيرْ عَشَانْ ظَلَمتْ الرَّاجِلْ دِهْ ... اللِىْ هوَّهْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ... جَابُولُهْ حَاجْتُهْ وادُّوهَالُهْ وهوَّه طَلَّعْ البَلَحَهْ الصَّفْرَهْ مِنْ جيْبُهْ ، قَالْ لهَا : كُلِىْ دِىْ . كَلِتْهَا .. طِلِعتْ عَلَىْ الارضْ كَأنّ مَفيشْ حَاجَهْ

حصلت .. بنت الملك صبحت ، وصحاها الشاطر محمد . جاب الملك المأذون كتب له كتابة عليها ، وعمل لهم فرح أربعين ليلة ، واتجوزها .. وعاشوا فى التبات والنبات ، وخلفوا صبيان وبنات ..

* الراوى :

راشد عبد السلام على - أمى - لا يعمل - مواليد عام ١٩٢٠ م - قرية « أبو العباس » - مركز بنى مزار ، محافظة المنيا .

مكان جمع الحكاية وتاريخه : « أبو العباس » - ١٩٩٠ م .

* هذه الحكاية تعرف لدى أهل المنطقة التى جمعت منها باسم « حجيوه » ، وجمعها « حجيوات » و « حجاجيو » . وهم يعنون بمصطلح « حجيوه » كل ما يروى من القصص على أنه من عمل العقل ، ولا نصيب للحقيقة فيه ، سواء فى ذلك القصص الذى يخلو من العناصر الخارقة أو يحتشد بها ، والذى يعيش فى جو واقعى أو فى جو خرافى . وعلى هذا الأساس نذهب إلى أن مصطلح « حجيوه » مشتق من الحجا ، أى : العقل ، ومن ثم فهى ترتبط به إرتباطا وثيقا . بمعنى أنها لا تخرج عن كونها عملاً تأليفيا من أعمال العقل الجمعى فى مواجهة الواقع ، أو ما تخشى الجماعة الشعبية صيرورة الواقع إليه فى المستقبل ، حفاظا على قيم مجتمعها وتماسكه الاجتماعى . وتأتى عبارة « حجّاك الله » ، التى تفتتح بها « الحجيوات » - غالبا - دون غيرها من أنماط القص التى يروونها بوصفها حقيقة قد حدثت بالفعل ، لتعزز هذا الطرح ، فهى بمثابة دعاء ، ودعوة فى الوقت نفسه ، من الراوى للمتلقين بأن يهبهم الله من العقل ما يدركون به الفلسفة التى من أجلها أنشئت هذه « الحجيوه » أو تلك ، ويكون رد المتلقين على ذلك : « نجّاك الله » ، أى : أنجاك الله أيها الراوى من الزلل وحفظك لنا . لمزيد من التفاصيل ، راجع للباحث : الحكايات الشعبية والحواديت فى محافظة المنيا .. جمع وتصنيف - مخطوطة ماجستير مقدمة إلى المعهد العالى للفنون الشعبية - أكاديمية الفنون - إشراف : أ.د. نبيلة إبراهيم ، أ. صفوت كمال - ١٩٩٣ - ص : ٥٦ - ٦٢ .

* فى روايات نسائية لهذه الحكاية تدعو زوجة العراف قائلة : « يارب يارباب رفعت وتى القبيح ونتك المليح تدينى وِيد وأسميه الشاطر محمد » . ويتفق هذا الدعاء فى بنيته مع الطبيعة الأنثوية للمرأة أكثر مما يتفق مع الطبيعة الذكورية للرجل .

## معانى المفردات والتعبيرات الشائعة :

١ - مخلفوش : لم ينجبوا من يخلفهم بعد رحيلهم .

٢ - مخلوش حد : لم يتركوا أحداً .

٣ - على وش الفجر : أى وقت الوشك الفجر على الأذان .

٤ - ملط زلط : تعبير شائع يعنى التجرد من الملابس تماماً ، وبه إتباع .

٥ - وشها : وجهها .

٦ - ويد : ولد .

٧ - هيّه : هى .

٨ - روحى يا أيام وتعالى يا أيام : تعبير شائع يفيد تكر الأيام ، وبه يقفز الراوى فوق أحداث مفترضة ، لا أهمية لها ، إلى الحدث الذى يهمه .

٩ - وَرّته : أوصلته ، وأصلها من « التورية » ، وإطلاقها المذكور أصل فى اللغة .

١٠ - إنته : أنتَ .

١١ - ملهش : ليس له .

١٢ - المره : المرأة .

١٣ - عشان : لأجل .

١٤ — إصباح الخير : هكذا يلقون تحية الصباح فى قرية الراوى ، وكأنهم يقولون : إصباحُ الخير إصباحك هذا .

١٥ — إنته عارف البير وغطاه : تعبير شائع يفيد عدم خفاء الأمر بتفاصيله على من يقال له .

١٦ — شرب الصنعة : اتقنها وعرف اسرارها .

١٧ — أسطى : كلمة فارسية معناها « الأستاذ » ، وهى تطلق فى العامية المصرية على الماهر فى صنعة ما .

١٨ — ايْمتى : متى .

١٩ — لفقها : خاط حرفى المخيط من الداخل .

٢٠ — القيطان : خيط إسطوانى من الحرير أو الكتان يوضع حول رقبة الثوب وذيله وطرفى كميه لدعمهم وزينتهم .

٢١ — على سنجة عشره : تعبير شائع يفيد الكمال .

٢٢ — سيَّاله : جيب ذو فتحة طولية يكون فى الجلباب لتوضع فيه الاشياء .

٢٣ — دوَّر : بحث وجدَّ فى البحث .

٢٤ — انشقت الأرض وبلعته : تعبير شائع يفيد معنى الإختفاء التام .

٢٥ — ملقهش : لم يجده .

٢٦ — أوضه : حجرة .

٢٧ — الوليَّه : « الولى » واحد الأولياء . وهكذا تكون « الوليَّه » للمراة بمثابة التكريم لها ، بيد أن الكلمة تأخذ فى أحيان كثيرة المعنى المضاد لذلك .

٢٨ — حيْلها : « الحيل » هو الحول والقوة ، يقولون : « فلان مافيهش حيل » اى ليست به قوة . و « قامت على حيلها » اى اعتمدت فى قيامها على ما بها من قوة .

٢٩ — حاجتن : حاجةٌ ، لكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع .

٣٠ — يادوب : تؤدى معنى بالكاد .

٣١ — كِه : هكذا .

٣٢ — مِنَاه ؟ : من أين ؟

٣٣ — إخص : كلمة استقباح وشتم ، ويذهب تيمور فى معجمه الكبير إلى أن أصلها « إخسأ » للكلب .

٣٤ — يلَّه قُدَّامى : هيا امامى .

٣٥ — عيِّل : مفرد « العِيَّال » ، اى ما يعالون ، سموا لذلك « عيالاً » .

٣٦ — حطُّه : وضعه .

٣٧ — برضُه : ايضا .

٣٨ — زىّ : مثل .

٣٩ — اديكى : ها انتِ .

٤٠ — يكونشى ؟ : الا يكون ؟ .

٤١ — كتَّر الف خيرك : تعبير شائع يحمل معنى الامتنان الشديد فى السياق الذى ورد فيه . وفى سياق آخر قد يعنى الاعتذار عن قبول المساعدة ، أو التقريع المهذب .

٤٢ — تصحِّيه : توقظه من النوم .

٤٣ — آه ده : استفهامية تفيد الاستغراب ، ومعناها : ما هذا ؟ !!! .

٤٤ — فزّ : « الفز » حركة فجائية من خوف أو غيظ سحبوها على الحديث أيضا .
٤٥ — ماتتجوِّز لاه : أى لماذا لا تتزوج ؟ .
٤٦ — لا هِى : استفهامية استنكارية بمعنى : هل هى ؟ .
٤٧ — دلوخت : هذا الوقت ، مما قلبوا قافه خاءً .
٤٨ — كِيف : هى « كَيْفَ » الفصحى .
٤٩ — التسريحه : من مكونات غرفة النوم ، وبها مرآة تتزين المرأة أمامها وترجل شعرها .
٥٠ — جرد : درج ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا كاملاً .
٥١ — مصقفه : مصفقة ، مما أحدثوا به قلبا مكانيا .
٥٢ — شايْلِيْنُه هيْلَه بيْلَه : أى حملوه معا دفعة واحدة ، وبها اتباع .
٥٣ — القَنْعَره : العنجهية . وتجىء هذه الكلمة فى سياق يفهم منه أن « الشاطر محمد » لم يكن يرتدى غطاء رأس قبل أن يفقد كيسه السحرى ، فلما فقده وأدرك أن ماله إلى زوال إتضع كعامة الناس وارتدى الطاقية .
٥٤ — هوَّه : هو .
٥٥ — أُمّيُّه : ماء .
٥٦ — يدُوس : يضغط .
٥٧ — شَبّيك لُبّيك : إذا كانت « لُبّيك » من التلبية يكون معنى العبارة « أنا مقيم على طاعتك » ، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان ، وتكون « شُبّيك » اتباع تقدم عن موضعه ، والنصب يكون على المصدر . أما إذا كانت « لُبّيك » من « اللبّ » أى المحاذاة ( من قولهم فى اللغة « دار فلان تَلُبُّ دارى » ، أى : تحاذيها ) يكون معنى العبارة « أنا مواجهك بما تحب إجابة لك » ، والياء هنا تكون للتثنية ، وفيها دليل على النصب للمصدر .

٥٨ — مفيهاش نُفَّاخ النار : « نُفَّاخ » جمع نافخ . و « النفخ » دفع الهواء فى النار حتى تشتعل أو فى الشىء حتى ينتفخ . ومعنى العبارة : ليس فيها أحد من البشر ، باعتبار أن نافخى النار هم البشر .
٥٩ — تنقح : يقولون . « فلان نقح فلان كف » أى ضربه كفا . و « السمس تنقح فيه » أى أن الشمس تصب شواظ لهيبها عليه .
٦٠ — بطن جبل : فجوة فى الجبل .
٦١ — يدَّارى : يتوارى .
٦٢ — على مدد العين : منتهى ما يرى البصر .
٦٣ — نِفْسُه اتحرّكت : أى رغبت فى الحياة فدفعته إلى مواصلة السير .
٦٤ — جرود : ملساوتان .
٦٥ — خنشيره : نهاية الجريد التى تترك بالنخيل عند تقليمه .
٦٦ — تِعْبان : ثعبان ، مما قلبوا ثاءه تاءً .
٦٧ — قاطر : أى يداوم ملاحقتها أينما ذهبت لا يتوانى فى ذلك .
٦٨ — سمره : سمراء .
٦٩ — قشعرت : إقشعرت ٧٠ — ورايا : ورائى .
٧١ — زباطه : العرجون الذى يحمل ثمار النخيل .
٧٢ — ضهرى : ظهرى ، مما قلبوا ظاءه ضادا .

٧٣ — العياط : البكاء بصوت عال .

٧٤ — ماالتَوَغْوش : « الوغْوَشه » القلق الزائد من خوف .

٧٥ — الجُيَّه : القادمة . هبقه : سوف .

٧٦ — مكروبين : اى فى عجلة من أمرهم .

٧٧ — شال : قطعة من قماش خفيف تلف حول الرأس .

٧٨ — حوالين : حول .

٧٩ — صوت حيَّانى : صوت عال ومنغم .

٨٠ — وقّتين : اقتين ، مثنى « اقة » . كان يشترى ويباع بها وزنا إلى ان قامت ثورة يوليو فالغيت وحلَ محلها الكيلو جرام ، وهى أكبر منه .

٨١ — لَعّ : هى ( لا ) الفصيحة ، حرف نفى لقولهم : فلان فعل وهو لم يفعل ، أو يفعل وهو لن يفعل . وكذا حرف نهى فى قولهم : « لع ماتعملش كذا » ، وايضا تجىء ضد « حاضر » التى بمعنى سوف افعل .

٨٢ — باين : ظاهر وواضح .

٨٣ — تستاهلى : تستحقى ، وهى مما خففوا همزته الفا لينة لسهولة النطق .

٨٤ — اوعى : إياك أن تفعلى ، أو كونى واعية ولا تفعلى ذلك .

٨٥ — يبحتوا : يحفروا .

٨٦ — نِبْعَت : نبعث ، مما قلبوا ثاءه تاء .

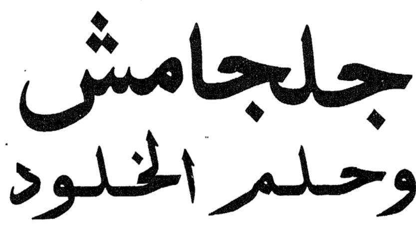
٨٧ — عيَّانه : مريضة .

٨٨ — من طقطق لسلامو عليكو : لازمة من لوازم الاختصار فى القص ، وهى تعنى من البداية إلى النهاية .

٨٩ — يصْحِيْهَا : يشفيها .



## صفحات من كتاب الشرق القديم :




حمدى أبو كيلة

### قبل ان نبدأ

على الرغم من أن حضارات وادى الرافدين قد تزامنت مع الحضارة المصرية القديمة ، إلا أننا نرى أن أوجه الاختلاف بين الحضارتين تفوق أوجه الشبه أو الاتفاق .

وقد تجلى ذلك التباين فى صور عديدة ولكن ما يعنينا منها هنا هو انعكاسه على الأساطير والآداب التى أنبتتها كل من الحضارتين ، ويكفى أن نشير - على سبيل المثال - إلى ذلك الاختلاف الجوهرى فى نظرة الآداب والأساطير الفرعونية إلى مفهوم «البطولة» والصفات التى يغلب أن يتحلى بها البطل قبل أن يتسنم مكانته المتميزة فى سياق الحكاية أو الأسطورة ، إذا ما قارناها بما يقابلها فى أساطير وآداب الرافدين . إن إجراء مثل تلك المقارنة كفيل بأن يكشف لنا عن أن مقولة التماثل أو التناظربين الحضارتين تحتاج إعادة نظر . فانظر إلى مايميز البطل - مثلا — فى قصة الفلاح الفصيح فستجد أنه بلاغته ومثابرته على المطالبة بحقه حتى النهاية ، مع تحليه بالقدر الكافى من الشجاعة والجرأة فى مواجهة أصحاب السلطة والنفوذ[1] . اما استحقاق «سنوحى» للبطولة فى القصة المشهورة فيرجع إلى استمساكه بالولاء لوطنه (مصر بطبيعة الحال) واحساسه بالانتماء إليه إلى حد التخلى عن كل ما بلغه من جاه وثراء فى سبيل تحقيق حلمه فى أن يدفن فى أرض ذلك الوطن وعلى الطريقة التى يدفن بها أهله .

أما قصة الشقيقين فتدور حول كراهية الخيانة وتمجيد الوفاء وحتمية انتصار الخير على الشر ولنرجىء الحديث — إلى حيث يتسع المقام — عن وفاء ايزيس ، وعطاء أوزيريس ، وبسالة حورس فى الدفاع عن الحق المسلوب . هذا بعض ما نستقيه من أساطير وآداب مصر القديمة عن مفهوم البطولة وسمات الأبطال . أما مفهوم البطولة فى أساطير وادى الرافدين فتعالوا نتعرف عليه عند «جلجامش» بطل أشهر أساطير العراق القديم على الاطلاق .

### تاريخ وجغرافيا ....

يقول التاريخ — والعهدة على الرواة — إن حاكما يدعى «جلجامش» حكم مدينة «أوروك» نحو سنة ٢٥٠٠ ق.م ، حيث قامت إحدى دويلات المدن فى عصر فجر السلالات . وقد كانت «أوروك» هذه مدينة سومرية شهيرة عرفت فيما بعد فى العصور العربية والإسلامية باسم «الوركاء» أو «الورقاء» .. وتضيف الجغرافيا إلى معلوماتنا أن أطلالها تقع الآن على بعد ٢٢٠ كيلو مترا إلى الجنوب الشرقى من بغداد وعلى مبعدة من مجرى نهر الفرات بنحو ٢٠ كيلو مترا إلى

شرق .

**.... وأسطورة**

ثم جاءت الأسطورة التى دونت لأول مرة فى زمن يرجع إلى مطلع الألف الثانى قبل الميلاد لتقص علينا لاسيرة جلجامش الحاكم فحسب ، بل أسطورة جلجامش .. الحاكم والمحارب والمغامر ، بل والفيلسوف والإنسان .

وإذا سلّمنا بأن جلجامش الأسطورى هو جلجامش التاريخى فمن البديهى أن الأسطورة قد ركبت متن الخيال الذى حلق بها فى سمائه مبتعدا عن أرض التاريخ .

ولكن لأننا نعلم أن الخيال الأسطورى ليس نبتا شيطانيا ، وأنه مهما بلغت شطحاته من الغرابة والبعد عن المألوف وابتداع الخوارق ، فإن جذوره ضاربة فى أرض الواقع التى تمده برحيق الحياة ماء وغذاء ، ليمزجها بدوره بنور الفكر ونسيم الإبداع قبل أن يعيد تمثيلها أزهارا وثمارا ، اختلف مظهرها كثيرا عن أصلها الدفين وأن كان الجوهر لم يتبدل فى عناصره الأصلية ، ولم يستجد عليه إلا إعادة التكوين .

لأننا نعلم ذلك فسوف نقرأ التاريخ بين سطور الأسطورة ، وسوف ندرك ماحدث عندما نستمع إلى ما نعلم بأنه لم يحدث ، وسوف نستشف الحكمة عبر تأمل الأفكار الخرقاء ، ونستل المعانى البسيطة من بين أنياب الخوارق .

**عود على بدء**

فلنتوقف قليلا — إذا — لنتلمس مواقع أقدامنا على أرض التاريخ قبل أن نلقى بأنفسنا وسط التيارات المتضاربة فى بحر الأسطورة .

مرة أخرى نعود لرواة التاريخ لكى ينبؤونا — على عهدتهم — أنه فى الزمن الذى تتناوله الأسطورة كان النظام السياسى السائد فى العراق القديم هو نظام «دويلات المدن» ، حيث كانت المدينة دولة مستقلة عن غيرها من الدول القائمة فى المدن الأخرى . بينما كانت هناك قبائل وأقوام أقل تحضرا تعيش وتنتقل فى المناطق المحيطة بتلك المدن والفاصلة بينها فى الوقت نفسه . وقد كانت الحياة داخل أسوار المدن مشوبة دائماً بالقلق والتحفز ، إما تخوفا من إغارات القبائل القاطنة خارج المدينة بغرض السلب والنهب ، أو توقعا لمحاولة غزو مرتقبة من قبل أهل مدينة أخرى يرغبون فى فرض سيطرتهم على المدينة الأولى طمعا فى الغنائم والأسلاب والسبايا ، أو رغبة فى تسخير أهلها لخدمتهم أو لغير ذلك من أسباب الغزو .

وأحيانا أخرى كان القلق والتحفز يرجعان إلى استعداد حكام المدينة وأهلها أنفسهم للقيام بحملة أو غزوة على هؤلاء القوم أو أولئك لنفس ما ذكرناه من دوافع وأهداف .

خلاصة القول إن الحياة فى «دويلات المدن» كانت حياة حرب ونزال مما دفع بالقوة المادية لكى تحتل مكان الصدارة بين تلك النخبة من المزايا والصفات التى يمكن لمن يتمتع بها أن يعد فى نظر قومه من الأبطال ، بل إنها أحيانا ما جبّت كل المكونات الأخرى الداخلة فى مفهوم البطولة لكى تنفرد هى بكونها غاية تلك البطولة ومقياسها . فالمحارب الذى أثبت تفوقه فى الميدان وقهر العديد من الأعداء ، والذى يعيش مهابا مرهوب الجانب حتى بين ابناء قومه ، هو المثل الأعلى الذى تتطلع إليه الأبصار وتروى عنه المغامرات وتحاك حوله الأساطير ، يستلهمها القوم إذا نفروا للقتال ويجترونها إذا وقعوا فريسة للضيم او الاذلال .

فاذا ما أضفنا إلى صفات بطلنا هذا أنه كان حاكما مهيمنا ، بيده المصائر والأقدار ، فلن أحدثك عما سوف يناله من الأضعاف المضاعفة من كل صنف ذكرناه أو لم نذكره من صنوف التقدير والاجلال فوق غيره من المحاربين والأبطال .

**هو الذى رأى كل شىء**

وقد عثر على أحدث وأكمل نسخة لنصوص الأسطورة ضمن بقايا مكتبة الملك الآشورى «آشوربانيبال» بنينوى ، ويرجع تاريخ تدوين تلك النسخة إلى القرن السابع قبل الميلاد . وهى مدونة بالشعر البابلى على شكل ملحمة طويلة تتكون من نحو ٣٥٠٠ بيتا مقسمة على أثنى عشر لوحا طينيا . وقد اختار لها ناسخها عنوانا : «**هو الذى رأى كل شىء**» . وتبدأ الملحمة بديباجة طويلة تعدد لنا أوصاف جلجامش وأعماله البطولية ، ومن ذلك أنه «**هو الذى رأى كل شىء ، وهو الحكيم العارف الذى عرف جميع الأشياء وأبصر الاسرار وكشف الخفايا المكتومة ، وبنى اسوار «اوروك» المحصنة ، وهو البطل والثور النطاح ، مكتمل القوة ، طوله إحدى عشر ذراعا وعرض صدره تسعة اشبار وهيئة جسمه مخيفة كالثور الوحشى ، وفتك سلاحه لايضاهيه او يصده شىء ، وعلى ضربات الطبول تستيقظ رعيته**» ، «**كما أنه هو الذى «حفر الآبار فى مجازات**

**الجبال ، وعبر البحر المحيط إلى حيث مطلع الشمس ، وجاب جهات العالم الاربع وهو الذى سعى لينال الحياة الخالدة»** .

وعن استيقاظ الرعية على دقات الطبول يقول بعض الباحثين إن تلك الطبول كانت تدق إيذانا بجمع الرجال والشبان للعمل بطريق السخرة . وإن كان هناك تفسير آخر لدقات الطبول التى توقظ الرعية على أنها دعوة لتلبية نداء الحرب . وهى تبقى رمزا له دلالته فى كل الأحوال .

ولاتنسى الديباجة أن تخبرنا عن طبيعة تكوين جلجامش الذى **«ثلثاه آله وثلثه الباقى بشر»** .

**من يفل الحديد ؟**

وبعد الديباجة ندلف للوقائع لنرى أن جلجامش **«لم تنقطع مظالمه عن الناس ليل نهار ، فلم يترك إبنا طليقا لأبيه ولا عذراء طليقة لأمها ، ولا إبنة المقاتل ولا خطيبة البطل»** . وقد أثار ذلك غضب رجال أوروك وأبطالها فتوجهوا بالشكوى إلى آلهتهم ، وتداول الآلهة فى الأمر وقدروا خطورته واستقر رأيهم غلى انه لن يردع جلجامش هذا الذى خلقوه بإرادتهم من قبل إلا أن يخلقوا الآن غريما له **«وليكن مضاهيا له فى قوة اللب والعزم ، وليكونا فى صراع مستديم ، لتنال «أوروك» الراحة والسلام»** . وقد كلفوا واحدة من بينهم تدعى «أورورو» بوضع قرارهم موضع التنفيذ ، فغسلت يديها وأخذت قبضة من طين ورمتها فى البرية ، وهكذا خلقت «أنكيدو» القوى الذى **«يكسو جسمه الشعر الكثيف ، وشعر راسه كشعر المرأة ، ولا يعرف الناس ولا البلاد ، ويأكل العشب مع الظباء ويسر قلبه مع الحيوان ، ويتدافع مع الوحوش عند مساقى الماء»** . وفى ذلك إشارات واضحة لصفات فصيل من البشر الرحل يقطنون البرارى ويعايشون الحيوانات ولا يمارسون حياة التحضر ، وهؤلاء هم الغريم والخصم الطبيعى لـ «جلجامش» الذى يعيش ويحكم داخل أسوار المدينة ويغترف من ملذات الحياة فيها .

**المصيدة**

والآن ، بقى أن يلتقى البطلان الغريمان لكى تستأنف الأحداث مسارها المنشود . ولذلك فقد برز فى الساحة شخص جديد ، أتى ليؤدى مهمته فى تقريب لحظة الالتقاء ثم يذهب فى سلام . ذلك هو الصياد الشاب الذى أبصر «أنكيدو» وهو يعيش بين الحيوانات ، فركبه ذعر شديد وهرع إلى أبيه يقص عليه ما رآه ويشكو له من ذلك المخلوق الغريب قائلا : «لقد ملأ أوجارى التى حفرت ، وقطع شباكى التى نصبت ، فجعل حيوان البريفر من يدى وحرمنى من الصيد فى البرية» فاستمع الأب إلى رواية إبنه ونصحه بالذهاب إلى جلجامش «**الذى لا مثيل له فى البأس والقوة**» وإعادة القصة على مسامعه ، ثم أسر له بخطة محكمة للإيقاع بأنكيدو ، وطلب منه أن يقترحها على جلجامش حين يمثل بين يديه . فنفذ الصياد توجيهات أبيه ، وراقت الخطة لجلجامش فأمره بتنفيذها فورا . فأسرع إلى المكان الذى سبق أن رأى فيه أنكيدو مصطحبا معه هذه المرة فتاة من فتيات الهوى ، وجلسا ينتظران بغيتهما ، فلما ظهر أنكيدو وسط رفاقه من حيوان البر ، حث الصياد الفتاة على أن تبرز لأنكيدو وتكشف له عن مفاتنها ــ حتى يقع فى حبائلها ــ قائلا لها : **«علمى الوحش الغر فنون المرأة»** . ونفذت الفتاة أوامر الصياد ، ومارست كل فنونها فى إغراء أنكيدو وغوايته ، حتى انجذب اليها وتعلق بها . وهكذا إستمر فى معاشرتها ستة أيام وسبع ليال .

**«وبعد أن شبع من مفاتنها وجه وجهه إلى إلفه من حيوان الصحراء ، فما أن رأت الظباء أنكيدو حتى ولت عنه هاربة ، وفرت من قربه وحوش الصحراء ، وزعر أنكيدو ووهنت قواه ، وخذلته لما أراد اللحاق بحيواناته ، وأضحى أنكيدو خائر القوى لايطيق العدو كما كان يفعل من قبل ، ولكنه صار فطنا واسع الحس والفهم»** .

**نبع الحكمة**

إذا تأملنا الجملة الأخيرة من مقتطفنا السابق فلن نملك أن نمنع أنفسنا من التساؤل عن العلاقة بين معاشرة أنكيدو للغانية القادمة من «أوروك» وبين اكتسابه للفطنة وسعة الفهم . ولن يمكننا من الإجابة على هذا التساؤل إلا التسليم باعتبار المرأة هنا ممثلة للمدينة بكل ما تعنيه المدينة من دلالات ومعان لذلك القادم من البرارى ، وبكل ماتقدمه حياة المدينة ــ خيرا وشرا ــ لمن يقترب منها ويعيش فى كنفها ، فهى وإن أضعفت من قوته البدنية وأبعدت عنه رفاقه القدامى من حيوان البرية ، إلا إنها قدمت له حياة المتعة والسرور . كما أن احتكاكه بها جعل منه مخلوقا **«فطنا واسع الحس والفهم»** .

وقد أقنعت المرأة أنكيدو بأن تصطحبه إلى أوروك **«حيث يلبس الناس أبهى الحلل ، وفى كل يوم تقام الأفراح كالعيد ، وحيث الفتيات الحسان .. اللاتى يخرجن العظماء من مضاجعهم»** . وأيضا **«حيث يحكم جلجامش كامل الحول والقوة ، والمتسلط على الناس كالثور الوحشى»** . وقد قبل أنكيدو أن يذهب إلى أوروك ويتحدى جلجامش معلنا فى زهو وثقة **«إن الذى ولد فى الصحراء هو الأشد والأقوى»** . هكذا قال أنكيدو بعد أن نهض من على **«الأرض فراش الراعى»** كما تقول كلمات الأسطورة .

**استغاثة**

وفى طريقه إلى المدينة ، قابل «أنكيدو» رجلا قادها إليه من **هناك ليستنجد به من جلجامش** ويحضه على الاسراع بلقائه ومقاتلته لأنه : **«قداحل فى المدينة المنكودة العار والدنس وفرض عليها أعمال السخرة»** . كما أنه **« يختار العرائس قبل أزواجهن فيكون هو العريس الأول قبل الزوج»** ــ **«ولما فاه الرجل بهذا القول إمتقع وجه أنكيدو»** .

**محبة بعد عداوة**

وأخيرا وصل «أنكيدو» إلى أوروك **«ولما هيىء الفراش لــ «اشخارا» واقترب جلجامش ليتصل بالالهة مساء ، وقف أنكيدو فى الدرب يسد الطريق بوجهه»** . (و«اشخارا» هى إلهة من آلهات الحب وإحدى صور عشتار فى المعتقدات العراقية القديمة . والفقرة كلها تشير إلى طقس دينى كان يمارس فى العراق القديم ، حيث كانت كاهنة من كاهنات إلهة الحب تنوب عنها فى الاتصال بالملك ضمانا لا حلال الخصب والرخاء فى البلاد) .

ولما وقف أنكيدو يسد باب المعبد بقدميه ويمنع جلجامش من الدخول **«امسك احدهما بالآخر وخارا خوار ثورين وحشيين»** . ودارت معركة عنيفة ومتكافئة انتهت بفوز عسير لجلجامش ، كما انعقدت على إثرها أواصر الصداقة بين البطلين اللذين أعجب كل منهما بالآخر . وقد عبر أنكيدو عن تسليمه بهزيمته أمام جلجامش وإعجابه بقوته قائلا : **«إنك الرجل الأوحد انت الذى ولدتك امك ، وقدرت لك الملوكية على البشر»** .

**الماضى الحى**

بعد أن مرت على أنكيدو فترة من الاستقرار فى «أوروك» ملأ الأسى قلبه ، وتاق إلى حياته الأولى بين الوحش ووسط الصحارى ، واشتكى إلى صديقه قائلا : **«لقد تراخى ساعداى ، واستحالت قوتى وهنا»** . وأراد جلجامش أن يخرج صديقه من ملله وضيقه فاقترح عليه أن يقوما بمغامرة جرئية حيث يتوجهان إلى غابة الأرز (أرض لبنان) ليقتلا المارد «خمبابا» الذى يعيش فى الغابة ويسيطر عليها ويحرسها ، وبذلك يسجلان إسميهما فى عداد الخالدين . وعندما يحاول أنكيدو أن يثنيه عن مغامرته ويحذره من مخاطرها خوفا من قوة «خمبابا» الشهير ، يصر جلجامش على خوض المغامرة قائلا لأنكيدو : **«إذا هلكت فساخلد لى إسما»** . وبعد أن صلى البطلان للآلهة ، ثم تزودا بالأسلحة التى صنعاها خصيصا لهذه المغامرة ، توجها إلى الغابة البعيدة حيث تمكنا من قطع أشجار الأرز وقتل «خمبابا» وقطع رأسه ، ثم عادا مظفرين إلى «أوروك» .

**حلم الخلود**

ونستطيع هنا أن نقف قليلا لنلاحظ أن «حلم الخلود» قد بدأ يلعب دوره الهام فى توجيه أفكار جلجامش ومغامراته ، وإن كان الحلم مازال حتى الآن منحصرا فى الخلود المعنوى الذى يطمح إلى الفوز به عبر الاتيان بعمل بطولى فذ يجعل إسمه حيا فى ذاكرة الأجيال القادمة . ونقرأ هذا بوضوح فى قوله «إذا هلكت فسأخلد لى إسما» . وعلى الرغم من ذلك ، فإن العمل نفسه يفتقر إلى البعد الإنسانى ، وهو يستمد أهميته ــ فى سياق الأسطورة ــ من أنه يضيف علامة جديدة على قوة جلجامش وجرأته وإصراره على قتل «خمبابا» المارد الذى **«تنبعث من فمه النار ، ونفسه الموت الزؤام ، وزئيره عباب الطوفان »** ، فهو يرحل بعيدا إلى غابة الأرز ويواجه الأهوال حتى يتغلب على خمبابا «القوى» ليثبت أنه «الأقوى» ، فيخلد لنفسه إسما **«من بعد أن تولد الأجيال الآتية»** ، كما يستمد أهميته ــ فى سياق بحثنا ــ من أنه يعود بنا إلى ما افترضناه بداية حول المكانة المتميزة للقوة المادية فى تشكيل صورة البطل فى أساطير وآداب «دويلات المدن» التى مثلت النموذج السائد فى النظام السياسى للعراق القديم .

**غرام عشتار**

نعود الآن لنصل ما انقطع من متابعة مسيرة بطلنا جلجامش الذى يبدو أن بطولته وانتصاره على «خمبابا» قد أضفى عليه هالة من الجمال والجاذبية فى عيون «عشتار»

إلهة الحب والجمال . فقد تجلت له فوق أسوار أوروك ونادته قائلة : «**تعال يا جلجامش وكن حبيبى الذى اخترته ، ستكون زوجى وأكون زوجتك ، سأعد لك مركبة من اللازورد والذهب ، وإذا ما دخلت بيتنا فستقبل قدميك العتبة والدكة ، وسينحنى خضوعاً لك الملوك والحكام والأمراء ، وسيقدمون لك الاتاوة من نتاج الجبل والسهل**» . وبدلا من أن يدير هذا النداء الأنثوى العاشق رأس جلجامش ، فإنه يثير رفضه ونفوره فيغلظ القول لصاحبته ، ويرد عليها بحديث طويل يفيض بالبلاغة فى تعبيره ، وإن كان أكثر إفاضة فى الإهانة والتحقير : «**أى خير سأناله لو اتخذتك زوجة ؟ ما انت إلا الموقد الذى تخمد ناره فى البرد . انت كالباب الخلفى الذى لايصد ريحا ولا عاصفة . انت قصر يتحطم فى داخله الأبطال . انت قير يلوث من يحمله ، انت قربة تبلل حاملها . انت حجر مرمر يستقدم العدو ويغريه . انت نعل يقرص قدم منتعله . اى من عشاقك احببته على الدوام ؟ واى من رعاتك أرضاك دائما ؟ تعالى اقص عليك ماسى عشاقك : تموز حبيب صباك قضيت بالبكاء عليه سنة بعد سنة . عشقت الطير المرقش ولكنك ضربته وكسرت جناحيه . رمت بحبك الأسد كامل القوة ولكنك حفرت له سبع وجرات وسبع . ورغبت فى الحصان المبرز فى السباق ولكنك سلطت عليه السوط والمهماز والسير ، وقضيت على امه أن تواصل البكاء والندب عليه . واحببت راعى القطيع الذى راح ينحر الجداء ويطبخها لك كل يوم ، ولكنك ضربته وحولته ذئبا فصار يطارده رفاقه من حماة القطيع ، وكلابه تعض ساقيه ، واحببت بستانى ابيك الذى حمل إليك سلال التمر بلا انقطاع وجعل مائدتك عامرة بالوفير من الزاد كل يوم ، ولكنك راودته عن نفسك فقال لك لن آكل خبز الخنا والعار ، فضربته بعصاك ومسخته ضفدعا ، فإذا احببتنى فستجعلين مصيرى مثل هؤلاء**» .

ولا يفوتنا أن ننتبه إلى ذلك النفور والعداء الذى يعبر عنه جلجامش (البطل الغازى والمثل الأعلى للمدينة المقاتلة) تجاه المرأة التى تسعى إلى جذبه نحو حياة الزواج والأسرة ، فهو يفضل النزوة الطارئة والمتعة العاجلة ولو مع «**ابنة المقاتل ، أو خطيبة البطل**» عن الارتباط بزوجة تنتظر منه أن يقعد بجوارها وينصرف إلى حياة الدعة والسكينة ؛ لأنه يرى فى ذلك مصيرا لايختلف عن مصير الطائر الذى كسر جناحاه او الحصان الذى حكم عليه بالسوط والمهماز والسير .

**انتقام الأنثى**

لما انتهى جلجامش من حديثه المهين ، استشاطت عشتار غضبا وغيظا ، فصعدت إلى أبيها الاله «أنوا» الذى يعيش فى السماء — كما تقول الأسطورة — وشكت له من إهانات جلجامش وصده لها ، وطلبت منه أن يخلق لها ثورا سماويا يستطيع أن يغلب جلجامش ويهلكه . وقد أضطر أبوها للاستجابة لطلبها ، وسلمها مقود الثور السماوى الذى هبطت به إلى الأرض فى أوروك ، ولكن أنكيدو وجلجامش هجما عليه وصارعاه حتى صرعاه ، ثم انتزعا قلبه وقدّماه قربانا للإله «شمش» . فجن جنون عشتار وصعدت فوق أسوار أوروك وأخذت تصيح «**الويل لجلجامش**» . وعلى اثر تحريض عشتار وأبيها أنو أنعقد مجلس الآلهة وسط غضب شديد على جلجامش وأنكيدو لأنهما قتلا ثور السماء الوحشى كما سبق أن قتلا خمبابا المارد . وبعد محاورات ومداولات طويلة . حكموا على انكيدو بالموت .

**لغز الحياة والموت**

ايقظ موت أنكيدو فى أعماق جلجامش حلمه القديم بالخلود . ولكنه الآن لايفكر فى تخليد ذكراه عبر أعمال البطولة كما عبر عن أفكاره وهو فى طريقه لقتل خمبابا المارد قائلا : «**إذا هلكت فساخلد لى إسما**» ، بل صار يحلم بالخلود المادى ، بمعنى التغلب على الموت ، ويطمع فى حياة بلا نهاية حيث ينضم إلى «مجمع الآلهة» . «**إذا مت افلا يكون مصيرى مثل انكيدو ؟ لقد غدا صاحبى الذى احببته ترابا وانا ساضطجع مثله فلا اقوم ابد الآبدين ؟ ام سيكون فى وسعى الا ارى الموت الذى اخشاه وارهبه ؟**»

ولكن من ذا الذى استطاع أن يقهر الموت ويحقق حلم الخلود ؟ . إن جلجامش لايسمع عن بشر حقق هذا الحلم سوى «أوتو نبشتم» الذى يسمونه «القاصى» ، والذى انضم إلى «مجمع الآلهة» ، فلا أمل لجلجامش إلا فى الذهاب اليه ليسأله «**عن لغز الحياة والموت**» . وقد عقد العزم على أن يبحث عنه ويذهب اليه أينما كان «**بالحزن والألم ، وفى القر والحر وفى الحسرات والبكاء**» . وانطلق فى طريقه فصارع الأسود التى تحرس مداخل الجبال وجادل «**الرجال**

**العقارب»** حتى آذنوا له بالمرور فى شعابها التى لم يسبق أن وطأتها قدم بشر .

وعندما وصل جلجامش إلى ساحل البحر جلس ليستريح فى حانة على الشاطىء ، وتبادل الحديث مع صاحبة الحانة فكشف لها عن مسعاه ، فوجدتها المرأة فرصة لتعلن له ـــ أو ربما لنا ـــ عن فلسفتها فى الحياة . وهى فلسفة بسيطة متفائلة جديرة بأن يتبناها من كانت مهنته بيع السرور والسلوى للعابرين .

تقول صاحبة الحانة لجلجامش : **«إنك لن تجد الحياة التى تبغى ، فحينما خلق الآلهة العظام البشر قدروا الموت على البشرية واستأثروا هم بالحياة . اما انت ياجلجامش فليكن كرشك مليئا على الدوام . وكن فرحا مبتهجا نهار مساء ، واقم الأفراح فى كل يوم من ايامك ، وارقص والعب مساء نهار ، واجعل ثيابك نظيفة زاهية . واغسل راسك واستحم فى الماء . ودلل الصغير الذى يمسك بيدك . وافرح الزوجة التى بين احضانك فهذا هو نصيب البشرية»** . ولكن جلجامش يصر على اكمال رحلته فى سبيل الخلود ، وعبر سلسلة أخرى من المغامرات يتمكن من عبور **«مياه الموت»** آخر الحواجز التى تفصله عن **«أوتونبشتم»**

## جلجامش فى حضرة «القاصى»

وأخيرا يتوصل جلجامش إلى لقاء «أوتونبشتم» فيشكو له همومه ويبثه حزنه على فقده لصديقه ، ويقص عليه ما عاناه من الأهوال فى سبيل الوصول إليه . وأخيرا يفصح له عن مطلبه فى نيل «الخلود» ، ويسأله أن يدله على السبيل إليه مادام هو قد سبقه إلى الظفر به . ولكن أوتو نبشتم يقول لجلجامش **«إن الفراشة لاتكاد تخرج من شرنقتها فتدحر وجه الشمس حتى يحل اجلها . ولم يكن دوام وخلود منذ القدم !»** ، ولكن جلجامش يلح فى طلبه : **«قل لى كيف دخلت مجمع الآلهة ووجدت الحياة الخالدة ؟»** .

ويرق قلب أوتو نبشتم لحال زائره الملتاع ، ويقرر أن يقص عليه قصته مع الخلود والألوهية . فيخبره أنه فى زمان قديم سلطت الآلهة على بنى البشر طوفانا مدمرا . ولكنها اختارته ليكون الإنسان الوحيد الذى ينجو من هذا الطوفان .

وبعد أن انحسرت مياه الطوفان ورسا بسفينته التى هداه الآلهة لصنعها لينجو بها باركه الآلهة وقالوا : **«لم يكن أوتو نبشتم قبل الآن سوى بشر ولكن منذ الآن سيكون مثلنا نحن الآلهة»** . ولكن ـــ كما يقول أوتو نبشتم» **«من سيجمع الآلهة فى مجلسهم من اجلك ياجلجامش لكى تنال الحياة التى تبغى ؟** «لا أمل ـــ اذا ـــ يقول جلجامش **«ماذا عساى ، أن افعل ؟ ها هو الموت قد تمكن من لبى وجوارحى ـــ إنه يقيم فى مضجعى ويربض حيثما اضع قدمى»** .

## الحلم يراوغ

وبعد أن يتاهب جلجامش للعودة يائسا مبتئسا ، يقرر أوتو نبشتم فى اللحظة الأخيرة أن يكشف له سرا من أسرار الخلود بدلا من أن يتركه يعود لبلاده صفر اليدين . **«ساكشف لك عن سر من أسرار الآلهة . يوجد نبات مثل الشوك ينبت فى المياه ، فاذا ماحصلت على هذا النبات وجدت الحياة التى تريدها»** . غاص جلجامش فى أعماق المياه وعاد بالنبات العجيب الذى **«يستطيع المرء أن يعيد به نشاط الحياة ويعيد الشيخ إلى صباه كالشباب»** ، وحمله معه على سفينته ليأكل منه عندما يصير شيخا .

وفى طريق عودته أرسى جلجامش سفينته على إحدى الجزر ليستريح ، فابصر بئرا باردة الماء ، فنزل ليستحم فيها ، فأتت حية واختطفت النبات المقدس وولت هاربة . وعند ذاك جلس جلجامش يبكى حتى جرت دموعه على وجنتيه وراح ينعى احلامه ويعلن استسلامه النهائى لمصير البشر المحتوم . **«إن فى هذا لنذيرا لى كى اتخلى عن مطلبى»** .

## لحن العودة

وهكذا عاد جلجامش إلى أوروك . وقبل أن يسدل الستار عن «حلم الخلود» راحت الأبيات الأخيرة من الأسطورة تتغنى بجمال أوروك ومتانة أسوارها وأحكام تنظيمها ، وروعة بساتينها وكل ما صنعته يد الإنسان الخالد بأعماله مهما تراكمت السنون وتعاقبت الأزمان .

وفى النهاية ختمت الأسطورة بالجملة التى بدأت بها من قبل **«هو الذى رأى كل شىء»** .

## المصادر


١ ـ جورج رو : العراق القديم ـ ترجمة حسين علوان حسين ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة الكتب المترجمة (١٢٧) ـ سنة ١٩٨٤ .

٢ ـ سليمان مظهر : أساطير من الشرق ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ سلسلة الكتاب الماسى ـ القاهرة .

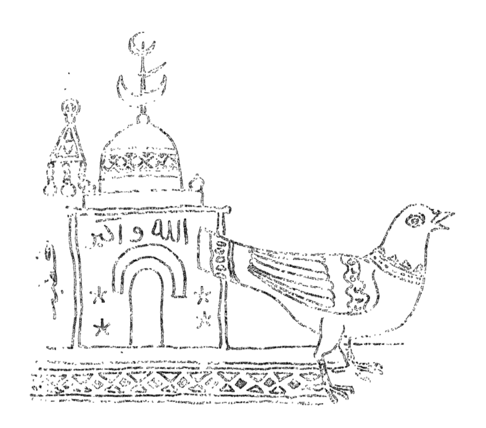
٣ ـ طه باقر : ملحمة جلجامش ـ منشورات وزارة الثقافة والإعلام ـ الجمهورية العراقية ـ سلسلة دراسات (٢٠٢) ـ ط ٤ ـ سنة ١٩٨٠ .

٤ ـ فاضل عبد الواحد على (دكتور) : ملحمة جلجامش ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الأول ـ أبريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٥ ـ الكويت .

٥ ـ محمد خليفة حسن أحمد (دكتور) : الدلالات التاريخية والأسطورية لشخصية أنكيدو فى ملحمة جلجامش ـ مجلة الفنون الشعبية ـ العدد ٢٤ ـ يوليو ـ أغسطس ـ سبتمبر سنة ١٩٨٨ ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة .

٦ ـ نجيب ميخائيل إبراهيم (دكتور) : مصر والشرق الأدنى القديم ـ جزء ٦ ـ حضارات الشرق القديمة ـ العراق وفارس ـ دار المعارف ـ الطبعة الثانية ـ القاهرة ـ ١٩٦٧ .


ملحوظة : الفقرات والعبارات المميزة , تمثل نصوصاً مقتطفة من ترجمة الأستاذ / طه باقر لنص الملحمة .



# من فولكلور الواحات بالقادس.. وليس بالأرز بلبن تكون عاشوراء

عبد الوهاب الحنفى

**مقدمة**

لعل أول ما يواجه المقبل على دراسة إحدى الظواهر الفولكلورية لمناطق الواحات المصرية ، هو ندرة المادة التى يمكن الرجوع إليها فى الدراسات العلمية الموثقة . على اية حال فإن ما تم رصده حتى فترة قريبة يمكن أن نتعامل معه من منظورين ، أفقى ورأسى :

فمن المنظور الأفقى نجد معظم حالات الرصد والدراسة اتجهت إلى واحة سيوه فقط ، وقد يعود ذلك إلى أنها تُعد — نسبيا — اقرب الواحات المصرية للقاهرة والإسكندرية أما باقى الواحات [واحات : الخارجة والداخلة والفرافرة والبحرية ومجموعات الواحات الصغيرة من التوابع] فأنها لم تظفر بما تستحق من دراسات رصدية لثقافاتها المتميزة فى مجملها ، والمتمايزة فيما بينها ايضاً .

أما من المنظور الراسى ، فاننا نجد أن معظم المحاولات التى تمت فى مجال رصد فولكلور الواحات كانت دائما «كشكولية» أى تمت تحت مبدأ محاولة جمع أكبر قدر من الظواهر خلال رحلة واحدة .. !! فجاء التعامل مع جميعها على طريقة .. [الإستشعار عن بُعد .. !!] ولا يستثنى من ذلك سوى مجموعة الاغانى الشعبية التى جمعت بمعرفة بعثة مركز الفنون الشعبية فى الستينيات*.. ويكفى أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر ، أن معظم ، حالات الجمع الميدانى التى تمت فى الواحات عمومًا ، إعتمدت على المصادفة البحتة فى إختيار الإخبارى .. فضلاً عن أحاديثه ، فوقعت بذلك فى محاذير كثيرة علميا .

ومن ناحية أخرى فإن «البعثات» التى أوفدت إلى الواحات فى محاولة لرصد ثقافتها الشعبية ، لم يمنحها زمن الإقامة بمنطقة الدراسة مايكفيها للدقة فى عمليات الرصد واستيعاب تعدد الظواهر ، فأتى حصادها نتفاً متفرقة يصعب الاعتماد عليها كأطر مرجعية لدراسات تكميلية جديدة .

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد الممارسة الشعبية لاحتفالية عاشوراء فى منطقة «موط» بالواحات الداخلة ، حتى نقف على النمط الثقافى لمنطقة الدراسة ، ومن ثم رأينا أن نقدم — فى إيجاز لايخل بما نقصده — لهذه المنطقة .

**لزوم مايلزم**

لعل قضية تصنيف سكان الواحات داخل الخريطة الثقافية المصرية ، تعتبر من القضايا التى لم تنل نصيبها من الدرس العلمى الذى يحدد الأطر العامة لكل ثقافة ، فيذهب البعض إلى تصنيف سكان الواحات على أنهم من البدو المستقرين ، اى انهم جماعة من البدو قد وصلوا إلى مرحلة

«متقدمة» تتصف بالاستقرار ، وقد سبقتها مرحلة البداوة المتنقلة ..

وقد أثيرت هذه القضية ــ ضمن ما أثير من قضايا ــ فى مؤتمر ثقافة وفنون البوادى[1] ولم يخرج المؤتمرون ــ للأسف ــ بإضافة علمية أكثر من توجيه النقد للبحوث التى تناولت صناعة الفخار بإعتبارها من ثقافة البدو ، وكانت تلك إحدى ثمار الخلط بين البدو وسكان الواحات .. !!

وربما يعود الالتفات إلى هذه القضية لمجموعة من الأسباب نبرز منها :

أولاً : أن الكتل السكانية لمجموعة الواحات المصرية ــ من حيث التعداد ــ لاتشكل نسبة تذكر ضمن التعداد العام لسكان مصر ، إذ يقل السكان فى الواحات ــ مجتمعة ــ عن ربع المليون نسمة ، وهو ما يقل أحيانا عن تعداد واحدة من القرى المصرية الأخرى فى وادى النيل ــ فى حين أن المفترض علمياً ألا يُعد ذلك سببا يركن إليه لتجاهل الثقافة المتميزة لسكان الواحات . فمعظم الكتب التى تتناول موضوعات علم الفولكلور تزخر بالعديد من حالات الرصد العلمى لثقافة جماعات قليلة العدد . هذا فضلا عن الدراسات العلمية التى أجريت على جماعات الغجر فى مصر ، رغم قلة عددهم .

ثانياً : أن البعد الجغرافى يشكل احيانا عائقا أمام المهتمين بالدرس العلمى لمجتمعات الواحات ، فبعدها عن العاصمة ، فضلا عن تباعدها فيما بينها ــ نقصد مجموعة الواحات ــ يجعل من الانتقال إليها والتنقل فيما بينها مسألة ليست ميسورة ، فضلا عن إرتفاع تكلفة الانتقال بالمواصلات العامة ، وندرة سبل الإقامة .

ثالثا : أن مجتمعات الواحات لم تدخل ــ فى عصورها الحديثة ــ دائرة الضوء مثلما حدث لمناطق نائية أخرى كسيناء ... ، فلعلنا نلاحظ كثرة الدراسات النظرية والميدانية التى أجريت على مجتمعات بدو سيناء فى أعقاب التحرير ، ومن ثم التركيز العلمى الموجه عليها ، حتى أخذ الأمر مأخذا رسمياً ، فخصصت الجامعات والمعاهد والمراكز العلمية سنوات متتالية لتسجيل الرسائل العلمية فى الموضوعات التى تتخذ من سيناء منطقة لدراستها .

رابعاً : أن صعوبة الإقامة الممتدة نسبيا فى المنطقة ظلت تشكل عائقا أمام الباحثين ، بالإضافة إلى أسباب أخرى لايتسع المجال لذكرها .

ولعلنا ــ إعتماداً على العديد من معطيات الرصد لعناصر الثقافة الشعبية لمجتمع الواحات والتى قام بها صاحب هذه الدراسة ــ نجد ما يعيننا على تحديد بعض الأطر العامة التى تحدد وتتحكم فى البنية الثقافية لهذه المنطقة ، وذلك من خلال .

أولاً : أن النشاط السائد فى مجتمعات الواحات يقتصر تماماً على النشاط الزراعى بالدرجة الأولى والأخيرة .. فقد تكونت عبر الأجيال ثقافة زراعية ذات كيان مستقل ومتميز تماماً مقارنا بما هو مرصود علميا فى الثقافة الزراعية لمجتمعات وادى النيل . ولعل جدران المعابد الفرعونية والرومانية المنتشرة فى الواحات بما تحمله من نصوص ورسوم تحكى عن أنواع المحاصيل التى كانت تزرع فى هذه المناطق ولاتزال تجود بها أرض المنطقة حتى الآن ــ بما يمثل البعد التاريخى لثقافة الواحات ــ ليُعد شاهدا على ذاتية ثقافية محددة للمنطقة .

ثانياً : أن البعد «الأيكولوجى» يؤكد أن الاتفاق بين الثقافة الشعبية فى الواحات من ناحية ، ونظيرتها فى قرى وادى النيل من ناحية أخرى هو إتفاق فى نمطية الثقافة الزراعية ، مع الاختلاف فى العناصر المكونة لهذه الثقافة ، وذلك تبعا لمعطيات البيئتين . فمصدر مياه الرى هو أهم العناصر المميزة لنمط الثقافة الزراعية فى الواحات ، لأن البئر تمثل مركز البؤرة لدائرة شديدة الإتساع من العناصر الثقافية التى تدور فى فلك «البئر» ، وهو مايدل على أن البعد الإيكولوجى قد تمثل فى ذلك التفاعل البشرى مع معطيات البيئة ، وهو ما سوف نلمسه فى تناولنا للظاهرة موضوع الدراسة .

## إحتفالية عاشوراء

تُعد مناسبة «عاشوراء» من الأعياد الإسلامية ، وهى توافق يوم العاشر من شهر المحرم ، ويقال أنه اليوم الذى وصل فيه النبى ﷺ إلى المدينة مهاجراً من مكة ، وهو أيضا يمثل مناسبة حزينة لدى الشيعة ، حيث قتل فيه الحسين رضى الله عنه .

وكانت عاشوراء فى مقدمة الأعياد التى رصدها إدوارد وليام لين فى كتابه «المصريون المحدثون ــ شمائلهم وعاداتهم »[2] . فإضافة إلى الزكاة الواجبة فى هذا اليوم على المصريين ــ آنذاك ــ يقول : «ويقدس المسلمون هذا اليوم

لعدة اعتبارات ، منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذى تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذى خرج فيه نوح من سفينته ..»

ويسرد لنا إدوارد لين قائلاً : «كنت فى زيارة صديق لى ، قبيل الظهر ، فقدم إلى طبقاً يجهز عادة فى يوم عاشوراء ، ويسمى «حبوب» . ويعد « الحبوب » من القمح الذى ينقع فى الماء يومين أو ثلاثة أيام ، ثم يقشر ، ويغلى ، ويحلى فوق النار بالعسل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ــ يضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب ، ويهيأ هذا الطبق أو يقتنى حلوى مختلفة الأصناف ، تبعاً لسنة الرسول (ﷺ) ، فى قوله : إن من أجزل العطاء لأهل بيته ، يوم عاشوراء ، يمنحه الله المال الوفير بقية العام» .

ومن ذلك يتضح أن احتفال الجماعات الشعبية فى مصر بمناسبة عاشوراء يحتفظ بشكل الممارسة فى صور وأشكال متقاربة ، فتنتشر عادة طبخ «الأرز باللبن» ، وكذلك «عاشوراء» وهى عبارة عن طبخ القمح باللبن ، مضافا إليها الزبيب . كما تنتشر ايضا لدى الجماعات الشعبية فى الدلتا ما يطلق عليه عادة «التوسيع» أى أن رب الأسرة يقوم بالتوسيع ؛ وذلك بذبح المتيسر من الطيور أو الدواجن ، فتكون هذه وجبة «فوق العادة» . ونجد من الإخباريين من يفسر ذلك «التوسيع» بأنه منسوب إلى يوم التاسع المسمى «تاسوعة» .

أما فى الواحات الداخلة ــ وفى منطقة موط تحديداً ــ فالأمر يختلف ، إذ يحتفل بعاشوراء فى ممارسات متميزة تماماً . فبرغم أن المناسبة تتخذ من الجانب الدينى محكا للتحديد الزمنى لموعد الاحتفال السنوى إلا أن الممارسة ــ من حيث الشكل ــ تكاد تخلو من علاقة المعتقد الدينى بالظاهرة . فالمحتفلون هم الأطفال والشباب حتى سن ما قبل الزواج فقط .. وتبدأ الاحتفالات بالتجهيز لها قبل حلولها بقرابة شهر كامل ، حيث تأخذ الأمهات فى عملية تصنيع « القَوَادِسْ » (مفردها قَادِسْ) وهى عبارة عن أوعية من الخوص الأبيض الناتج عن سعف قلب النخيل ، وهو أرفع درجات السعف من حيث الجودة .

وإذا كان للأسرة المتوسطة ثلاثة ابناء فأن ثلاثة أسابيع يمكن أن تكون كافية ــ للأم ــ لصناعة ثلاثة قوادس .

ثم تأتى مرحلة صناعة وخبز فطائر عاشوراء ، وهى عادة ماتتم قبل الاحتفال بيومين .

اما المرحلة الأخيرة من التجهيز فى ليلة عاشوراء ، فتختص بتجهيز الدجاج المحشو بالأرز (بواقع واحدة لكل ابن صبى وفتاة) ثم سلق البيض (بواقع ست للولد وأربع للفتاة) .

وقبيل مطلع شمس يوم عاشوراء ، يضع كل فتى وفتاة نصيبه من هذه الأطعمة فى القادس الذى يخصه ويتوجهون إلى أقرب «سقيفة» ــ وهو نوع من الشوارع الضيقة المسقوفة ــ مرتدين ملابس جديدة .

يقوم أكبر الأخوة فى كل مجموعة بَعملية دقّ الخوابير الخشبية فى حائط السقيفة ، وعلى إرتفاع نحو متر ونصف المتر ، فوق إحدى مصاطب السقيفة ، وفى صف واحد يقوم بتعليق كل «القوادس» على الحائط ، ثم يجلس الأطفال فوق المصطبة ، كل تحت قادسه تماماً ، فى نظام وشكل بديعين .

ثم تأتى الساعة التى تتزامن مع خروج الرجال والنساء إلى أعمالهم اليومية ، فيقوم الجميع من الكبار ممن يمرون عبر كل سقيفة بمصافحة الأولاد والبنات المحتفلين ، ومداعبتهم وابداء الاعجاب بجمال «قوادسهم» وزخارفها . ويستمر الحال على ذلك قرابة ساعة ونصف الساعة ، حيث يحل موعد الإفطار ، فتبدأ مايمكن أن نسميها بألعاب البيض ، وفيها يمسك كل طفل بواحدة من البيض المسلوق و «يطقشها» فى بيضة زميله ، ومن تنكسر بيضته يخسرها لصالح منافسه .

وفى هذه المباراة تظهر مهارة اللاعبين فى العديد من الأشكال ، مثل طريقة الإمساك بالبيض فى إستقبال الضربة المنتظرة من اللاعب الخصم ، وكثيراً ما كان يلجأ بعض الصبية إلى الخداع فى هذه اللعبة ، وذلك بإعداد شكل البيضة من حجر أبيض اللون يسمى «حجر الحُكَّاك» فلا ينكسر ويظل يكسب كل من يقابله فى مباريات البيض فى عاشوراء ، حتى ينكشف أمره .. !! ومع هذه المرحلة يبدأ الأطفال فى أكل أول محتويات القادس وهو البيض المسلوق مع جزء من الفطائر .

بعد ذلك تبدأ فترة اللعب حيث ينفصل الصبية عن الفتيات ، فيلعب الذكور لعبة «الميح»[3] والفتيات يمارسن لعبة «الحَجْلَة»[4] .

وفى توقيت الزوال «تمام الظهر» تبدأ المرحلة النهائية للإحتفال بإنزال القوادس فوق المصطبة ، حيث يقوم كل واحد بأكل دجاجته مع ماتبقى من فطائر — ويستحب تماماً أن يعود كل واحد بقادسه فارغا إلى بيته ، حيث تعد تلك العلامة من العلامات الإيجابية فى الإحتفالية .

ولمزيد من إيضاح شكل الظاهرة ، نورد بعض التفاصيل حول بعض العناصر المادية المكونة للإحتفالية :

١ — القادس

وهو عبارة عن وعاء من الخوص الأبيض ، اسطوانى الشكل ، له غطاء مثبت من جهة الخلف ، ومن الأمام له قفل من الحبل المصنوع من الليف ، ومن الحبل أيضا تصنع يد القادس التى تستخدم فى الحمل والتعليق . والقادس — بصفة عامة — له العديد من الاستخدامات فى الواحات ، فهو وعاء لطعام الفلاح يحمله إلى حقله الذى يقضى فيه نهاره كاملاً ، كما يستخدم أيضا — منزليا — فى المشتريات صغيرة الحجم مثل اللحوم والخضر ، والقوادس المستخدمة فى هذه المهام هى عادة ما تكون قوادس الاحتفال المنقضى من عاشوراء .

أما قادس الحقل فهو يصنع خصيصا لهذه المهمة ، خاصة وأنه يكون عادة أكبر حجما من ذلك المستخدم فى عاشوراء ، فضلاً عن عدم إلتزام صانعه بزخرفته . وصناعة القادس — كشأن كافة صناعات الخوص — تحتكرها السيدات فقط .

طريقة الصنع

بعد الحصول على الخوص الأبيض من قلوب النخيل ، وهو أجود وأقوى أنواع الخوص ، يتم تجفيفه بحرارة الشمس أولاً ، ثم تُعاد له الليونة بوضعه فى الماء لمدة يوم كامل ، ثم يضفر فى ضفائر ثلاثية يكون عرض الضفيرة فيها ثلاثة سنتيمترات تقريبا ، وطولها يكفى لبناء الشكل الأسطوانى للقادس ، ويضاف إليه الغطاء فيما بعد .

تثبت الضفائر فوق بعضها بدءا من منطقة القاعدة وتتجه إلى أعلى فى شكل دائرى . وتستخدم الصانعة خيوط الخوص فى هذه العملية و«المبر» المعدنى الذى يقوم بصنعه الحداد ، وهو عبارة عن «إبرة كبيرة» .

أما الغطاء — فعلى العكس — تبدأ صناعته من أعلى إلى أسفل ، ثم تأتى مرحلة إعداد الحبل الليفى «وهو بنى الشكل» (عادة مايصنعه الرجال) . وكما ذكرنا فإن حبل الليف يستخدم فى عمل يد طويلة للقادس يثبت من طرفيه فى اجناب القادس وكذلك فى عمل القفل والمفاصل التى تربط بين الغطاء والجسم . فضلا عن قاعدة القادس التى يثبت فيها حبل دائرى يغطى كل منطقة القاعدة بأكملها ، بغرض حماية قاعدة القادس من التلف فى منطقة الإحتكاك بالأرض .

بعد ذلك تأتى المرحلة النهائية فى صناعة القادس وهى مرحلة الزخرفة ، وينفرد بها قادس عاشوراء فقط .

وفى منطقة الدراسة تسيطر وحدة المثلث على الزخارف الشعبية بصفة عامة ، وفى منتجات الخوص بصفة خاصة ، وهى تنفذ بخيوط حريرية أو كتانية ، بحيث يكون إرتفاع المثلث الواحد عبارة عن عرض الضفيرة الواحدة ، وتستخدم فى هذه الزخارف الألوان الحمراء والخضراء والزرقاء .

٢ — محتويات القادس

يأتى الدجاج فى مقدمة طعام عاشوراء ، فيكون لكل فتى ديك ، فى مقابل دجاجة لكل فتاة . ويتوقف حجم الديك أو الدجاجة على ترتيب الولد أو البنت بين أخوته ، ولايستثنى من ذلك سوى اصغر الأخوة — فى حالة كونه ذكراً فقط — فأنه يحصل على ديك كبير الحجم مثله فى ذلك مثل اكبر أخوته . بعد الدجاج يأتى البيض وهو مايطلق عليه اسم [الدُّحى ، ومفرده : دَحْيَة] ويكون بواقع ست للذكر وأربع للانثى . أما الفطائر التى يضمها القادس ضمن وجبة عاشوراء فهى تتكون من فطيرتين ، الأولى محشوة بعجينة البلح ، والثانية — وهى الأهم — وتسمى «الأوز» ، فعبارة عن عروسة من الفطير منقوشة ومزخرفة بحبات الفول السودانى ، حيث تستخدم حبات الفول السودانى فى رسم وتحديد ملامح العروسة وكذلك ملابسها .

ونذكر هنا أن « الأوز » هو آخر ما يوضع فى القادس ، حيث يوضع مفروداً كى يغطى كل المحتويات بداخله فضلاً من أن « الأوز » هو آخر ما يؤكل من محتويات القادس ، وأكله قبل أى صنف آخر يعد من الافعال المشئومة .

٣ — السقيفة

السقيفة هى ذلك الجزء المسقوف من شوارع الواحات ، فالطرق داخل كل واحة عادة ماتكون دائرية غير مستقيمة ، وعلى مسافات غير منتظمة نجد السقائف ، وسقف الطريق

ويتراوح طول السقيفة من ٢٠ إلى ٣٠ مترا ، وذلك حسب عدد البيوت المتلاصقة والمتلاقية فى طابقها الثانى . وتضم هنا يحمل جزءا من الطابق الثانى من الدار المطل بابها على السقيفة ، وهو غالبا مايكون لواحدة من الأسر الممتدة . السقيفة — دائما — مصطبتين على جانبى الطريق ، تستخدمان فى جلوس ونوم كبار السن من الرجال فى وقت القيلولة ، لما يتميز به جو السقيفة من الرطوبة النسبية فى فصول صيف الواحات الطويلة والقاسية الحرارة .

فى كل سقيفة يوجد «السبيل» المعلق ، وهو عبارة عن أنيتين من الفخار كل منهما بيضاوية الشكل ، ورأسية ولها اذنان موثقتان بحبل من الليف لتعليقها على حائط السقيفة ، تسمى الواحدة منها «عَلاَوَة» ، وتغطى فوهتها «بسُدَّة» من الليف ، ويقوم على تزويدها بالماء أصحاب البيوت المطلّة على السقيفة .

وبالإضافة إلى توظيف السقيفة فى عمليات قوادس عاشوراء كمكان للعرض الإحتفالى ، فإن لسكان الواحات فيها مآرب أخرى .. فهم يستخدمونها فى إقامة سامر الأفراح ، وإقامة الذكر كفقرة ختامية فى برنامج سامر الأفراح .

ومن تراث سقائف الواحات أيضا ، أنها تدخل فى كل حكايات الجن (العفاريت) المتداولة بين أفراد الجماعة الشعبية ، لذلك فإنه — إلى جانب سبيل الماء المعلق فى كل سقيفة — يلتزم أصحاب كل سقيفة فى إطار العرف السائد ، بإنارتها ، حيث توجد فى كل سقيفة «طاقة» ، وهى عبارة عن تجويف داخل حائط السقيفة يوضع فيه مايطلق عليه «السراج» الذى يوقد عند غروب الشمس ويطفئه العائدون من صلاة الفجر ، أو الخارجون للحقول قبل الشروق .

أما عن البعد الطبقى فى الظاهرة موضوع الدراسة فيبدو من خلال :

درجات وأنماط الوحدات الزخرفية المشغولة على القادس ، ونوع الخيوط المستخدمة والوانها ، حيث يتجلى البعد الطبقى واضحا من خلال ذلك ، فالأبناء من طبقة الاغنياء تكون قوادسهم مشغولة بخيوط من الحرير ، فضلا عن زيادة أسطر الوحدات الزخرفية ، كما نلحظ فيها دقة الصناعة ، وهذا النوع المتقن الصنع تقوم عليه صانعة محترفة تصنع القادس مقابل أجر . وهكذا فإن طبقة الأغنياء تعد قوادس أولادها وبناتها عن طريق صانعة محترفة .

وفى مقابل ذلك نجد أن الطبقة الادنى تصنع فيها الأم قوادس أولادها وفق معرفتها التى غالبا ما تكون متواضعة من حيث جودة الصناعة ، وفنية النقوش ، وتوافق درجات الالوان .

أيضا ، فإن البعد الطبقى يتجلى من خلال الفطائر ، وخاصة فطيرة «الأوز» — عروسة الفطير ، فنجد أن الأسرالميسورة تصنعها من عجينة خاصة من صنف العجائن التى يصنع منها كعك الأعياد والمناسبات السنوية المختلفة ، أما الأسر متوسطة الحال فتصنعها من عجينة الخبز . وهذا الفارق لا تتدخل فيه عوامل التكلفة المادية فقط كما يبدو ، ولكن تحكمه أيضا القاعدةالسائدة المرصودة فى منطقة الواحات ، وهى أن الفطائر عموما لاتعرف طرق صناعتها سوى نساء الطبقة الأعلى فقط .

---

**الهوامش**

* تمت هذه البعثة تحت اشراف الاستاذ / صفوت كمال خبير الفولكلور بمركز دراسات الفنون الشعبية فى ذلك الحين .

(١) مؤتمر ثقافة وفنون البوادى — عقد بمدينة العريش من ٨ — ١٢ ديسمبر ١٩٨٦ .

(٢) ادوارد وليام لين — المصريون المحدثون — ترجمة عدلى طاهر نور — ط ٢ — ١٩٧٥ ص ٣٥٩ .

(٣) الميح : لعبة فرعونية الأصل تلعب بفريقين بكرة وتعتمد على إصابة هدف عن بعد .

(٤) الحجلة : وهى لعبة الأولى المعروفة فى منطقة وادى النيل .

# المقــــرونة

## آلة موسيقية شعبية بدوية مصرية عربية

محمد فتحى السنوسى

**يمكننا حصر جميع آلات النفخ الشعبية فى الانواع الآتية :**

### المجموعة الأولى :

ويتم العزف عليها بالنفخ فيها مباشرة على حافة فتحتها المواجهة لشفتى العازف . وتضم هذه المجموعة الآلات المصنوعة من غابة ( قصبة واحدة ) وتعرف بفصيلة الناى ، وهى : الناى ، السلامية ، الكولة أو الكول .

### المجموعة الثانية :

ويتم العزف عليها بالنفخ فى بالوص به ريشة مفردة ، ويوضع كله فى فم العازف ، وتضم الآلات المصنوعة من غابتين ( قصبتين ) وتعرف بفصيلة الأرغول ، وهى : الأرغول ، الطرماى ، القرمة ، المقرونة .

وآلة المقرونة فى آلات النفخ من فصيلة الريشة المفردة ، وهى ثلاثة أنواع تعرف باسم مقرون السناوية أو الخمساوية أو الربعاوية ، طبقا لعدد الثقوب الموجودة بكل قصبة من قصبتى المقرونة .

وبالطرف العلوى للقصبتين يركب مبسمان يعرفان باسم ( البالوص ) يدخلهما العازف فى فمه للنفخ ، وتعطى هذه الآلة مساحة صوتية نغمية تقدر بأوكتاف واحد .

وهذه الآلة يستخدمها البدو فى الصحراء ، فالرجل البدوى يقضى معظم وقته فى رعى الأغنام ودائما ما يبحث عن أشياء تسليه وتسرى عنه ، وتعينه على قضاء ذلك الوقت الطويل .. فالأغنام ترعى فى مرعاها من تلقاء نفسها ، ولا حاجة له لتوجيهها أو ارشادها أو مساعدتها إلا قليلاً ، فبدأ يستخدم بعض قطع من نبات الغاب ( البوص ) فى عمل أنواع من الصفافير والمزامير يسلى بها وقته ، وكذا استخدمها فى النداء على بعض الأغنام الشاردة حتى لا تضل طريقها إلى قطعانها ، ثم أخذ يطور هذه المزامير حتى أنتج آلة « المقرونة » ، لذا نجد معظم رعاة الاغنام بمختلف المناطق البدوية ، وخاصة منطقة سيوة بمحافظة مرسى مطروح ، يجيدون العزف على هذه الآلة .

وقد سميت بالمقرونة ، نظراً لتكونها من قصبتين من الغاب تربطان معا ربطا قويا ، لاقتران كل منهما بالأخرى .

وهى معروفة فى مرسى مطروح والوادى الجديد وكذلك فى المناطق التى يقطنها البدو بغرب الإسكندرية وبمحافظة البحيرة وأيضا بصحراء محافظتى الفيوم وسيناء .

## أنواع آلة المقرونة

### (١) الستاوية :

وتصنع من الغاب الرفيع ، وهى عبارة عن أنبوبة من عقلة واحدة ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول مربوطتين بجانب بعضهما البعض بخيط متين ، وكل قصبة بها ستة ثقوب ، لذلك سميت بالستاوية .

وقطر الثقب حوالى ٢/١ سم ، وبين الثقب والذى يليه مسافة قدرها ٢/١١ سم .

ويركب فى كل قصبة جزء يسمى الركبة ، ثم جزء ثالث يسمى البالوص .

### (٢) الخمساوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول وبكل منهما خمسة ثقوب .

### (٣) الربعاوية :

تصنع من الغاب الرفيع ، وتتكون من قصبتين متساويتين فى الطول وبكل منهما اربعة ثقوب ، وصوتها احد قليلاً من سابقتها .

## تركيب آلة المقرونة

تتركب آلة المقرونة من ثلاثة أجزاء ، جميعها من الغاب « البوص » ويتراوح طولها مجتمعة ما بين ١٧ سم إلى ٣٣ سم ، ووزنها يتراوح ما بين ١٠ جرام إلى ٢٠ جرام ، وأجزاؤها الثلاثة هى :

**البالوص :**

وهو عبارة عن انبوبة صغيرة مفتوحة من طرف واحد ، طولها ٤ سم وقطرها ٢/١٥ مم ، ويتم عمل قطع جانبى بها يسمى « الريشة » .

**الركبة :**

وهى عبارة عن أنبوبة صغيرة مفتوحة الطرفين ، طولها ٤ سم وقطرها ٢/١ ٦ مم وهى تتصل بالبالوص ، والجزء الثالث الذى يعرف باسم البدال .

**البدال :**

وهو عبارة عن أنبوبة أطول من سابقتها ، مفتوحة الطرفين طولها ١٦ سم وقطرها ٩ مم ، وتحتوى على عدد من الثقوب ( اربعة أو خمسة او ستة ثقوب ) حسب نوعها .

## طريقة العزف على آلة المقرونة

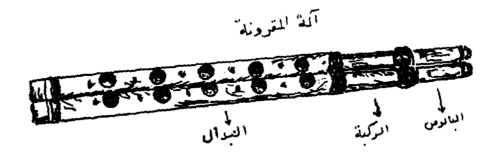
يدخل العازف بالوصى القصبتين فى فمه ، وينفخ فيهما فى وضع مستقيم ، ويحتاج العازف لكم كبير من الهواء ونفس طويل ، وتتكرر نفس العملية عند إنتهاء مخزون الهواء من فمه . ويستخدم العازف أصابعه فى إغلاق الثقوب التى بالجزء الامامى من المقرونة والمسمى بالبدال ، أو عدم إغلاقها لإحداث النغمات الموسيقية المطلوبة ، وذلك على قصبة واحدة من القصبتين ، أما الثانية فهى تعطى نغما موسيقيا ثابتا مستمرا ، يكون بمثابة ارضية طنينية للحن الاصلى المعزوف .

## جدول طبقات آلة المقرونة

(١) داست دى « الدوكاه » طول الالة ١٧ سم .
(٢) داست سى بيمول « العجم » طول الالة ٢/١ ١٩ سم .
(٣) داست لا « الحسينى » طول الآلة ٢١ سم .
(٤) داست صول « النواه » طول الآلة ٢٢ سم .
(٥) داست فا « الجهاركاه » طول الالة ٢٦ سم .
(٦) داست مى « البوسليك » طول الالة ٣٢ سم .
(٧) داست دو « الراست » طول الالة ٣٣ سم .

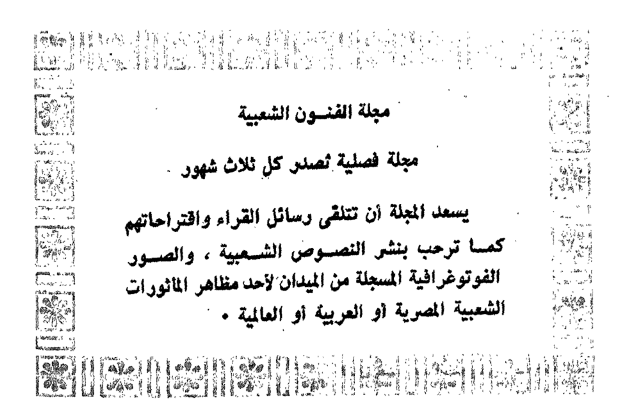
ومن أشهر صناع وعازفى آلة المقرونة بجمهورية مصر العربية

| | |
|---|---|
| شبل عبد الله السويدى | محافظة البحيرة |
| مخروس حماده | الإسكندرية |
| لطوفه المجعاوى | مرسى مطروح |




وهذه الآلة تعرف فى مناطق البدو بمرسى مطروح والإسكندرية والبحيرة باسم المقرونة ، كما تعرف عند بدو سيناء باسم « العفاطة » ، وفى ليبيا باسم « المقرونة » ، وفى سوريا تعرف باسم « المجوز » ، وهو اسم قريب الشبه من اسمها فى مصر ، كذلك تعرف فى العراق باسم « المطبج » .

وقد انتشر استخدامها فى مصر بمحافظة مرسى مطروح فى منطقة سيوة ، ثم انتقلت منها إلى مختلف أماكن تجمع البدو بفعل إنتقال البدو الرحل .. وقد اكدت ذلك الدكتورة بريجيت شيفر فى رسالة دكتوراة تخصصية قدمتها فى الثلاثينيات إلى جامعة فردريك فيلهام ببرلين بألمانيا . وبذلك نستطيع التأكيد على أن هذه الآلة ـــ المقرونة ـــ آلة مصر عربية .

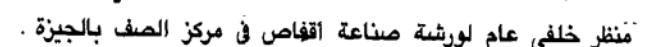







صورة تقليدية للقرية المصرية حيث تنتشر زراعة النخيل بها .

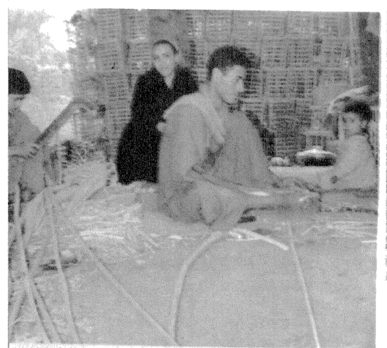
# صناعة الأقفاص في الريف المصرى



منظر خلفى عام لورشة صناعة اقفاص فى مركز الصف بالجيزة .



صورة لورشة الأقفاص من الداخل .





الأدوات المستخدمة فى صناعة الاقفاص .

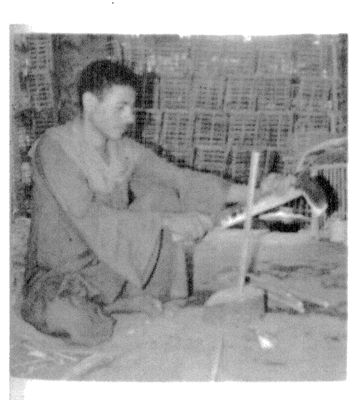


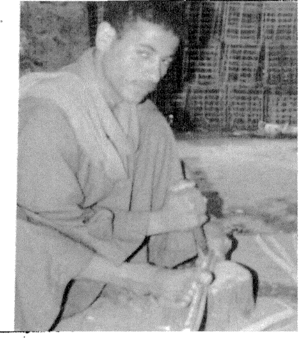
المرحلة الأولى فى صناعة القفص ــ تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة .



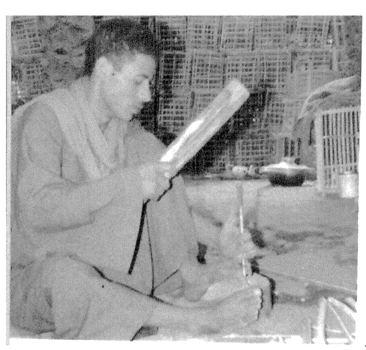
تسوية أضلاع الجريد .

عملية شق الجريد باستخدام « السلاح » .

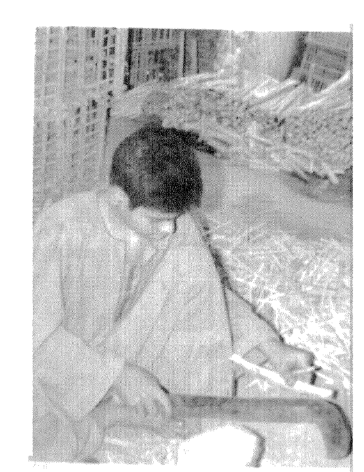




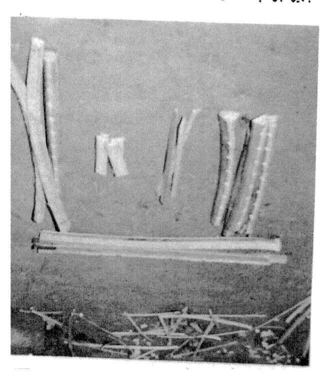
تحديد اماكن الثقوب على الجريد بأداة القياس ومسمار العلام .



ثقب الجريد بالمدقة الثقيلة وماسورة التثقيب .

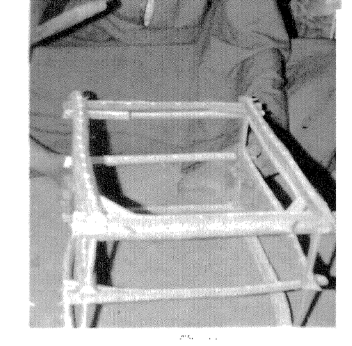


تجهيز جوانب القفص .

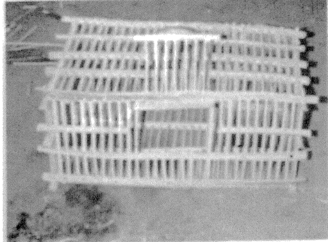




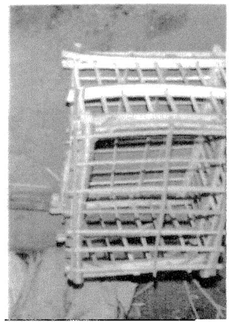
تركيب عصى القفص وقاعدته وغطائه .



ب قوائم وعوارض القفص



قفص دجاج في صورته النهائية .

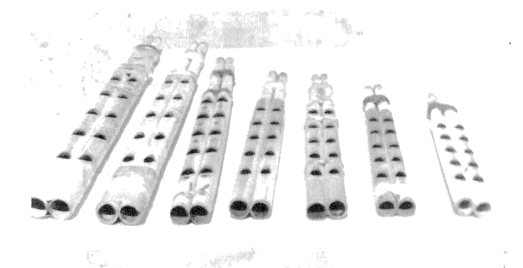


ى برقوق في صورته النهائية .



الأنواع المختلفة للأقفاص التي يصنعها القفاص .

# المقرونة آلة موسيقية شعبية



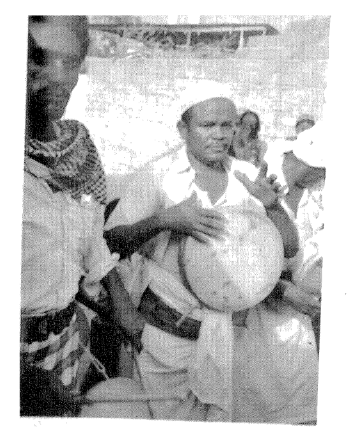


فنان شعبى يعزف على آلة « المقرونة » .

نماذج مختلفة لآلة « المقرونة » .



# أفراح الختان فى اليمن



فرقة الطبالين .

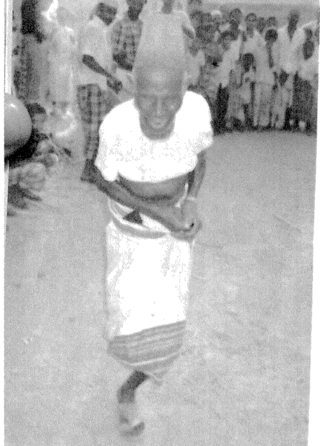
فرقة الطبالين



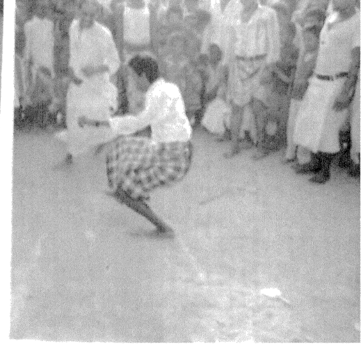


طفل يرتدى بدلة الختان قبل خروجه للعرضه

رقصة التبريش .



لعبة السيف .

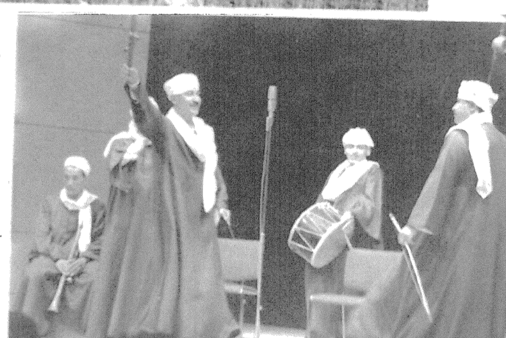


السيد الوزير الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة والأستاذ عبد الغفار عوده رئيس قطاع الفنون الشعبية فى افتتاح أول عروض الفرقة القومية للموسيقى الشعبية .

# الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

ندوة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ، والضيوف من اليمين لليسار : الأستاذ / عبد الغفار عوده ، الأستاذ / صفوت كمال ، الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى ، الأستاذ / سليمان جميل ، الأستاذ / محمد سالم .





الفرقة القومية للموسيقى الشعبية فى أحد عروضها على المسرح .









# صناعة الأقفاص في الريف المصرى

د . على محمد المكاوى

الاقفاص جمع « قفص » ، وهو وعاء مربع أو مستطيل الشكل يُصنع من جريد النخل ، وتُعبأ فيه الفواكه والخضروات لتُنقل من مكان الإنتاج إلى السوق . وتتفاوت أحجام هذه الاقفاص حسب الغرض منها . فهناك اقفاص الشمّام ( ٣٠ × ٢٠ × ٢٠ سم ) ، واقفاص البرقوق ( ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم ) ، وهناك « العدّاية » وهى القفص الكبير ( ٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم ) . علاوة على اقفاص الكتاكيت ، واقفاص الفراخ الكبيرة .. إلخ .

وتعتمد صناعة الأقفاص ــ كحرفة شعبية ــ على خامات البيئة ومعطياتها . وبالتالى يمكن أن توجد فى المناطق الحضرية ، كما توجد فى المناطق الريفية ، وفى المناطق البدوية المتاخمة للريف . وتعتبر أشجار النخيل المصدر الأساسى لهذه الصناعة . وهذه الأشجار منتشرة فى كل الأراضى المصرية تقريبا ، ومن ثم قامت صناعة الأقفاص فى معظم المناطق التى يتوافر فيها الجريد بكثرة ، ويزداد فيها الطلب على الأقفاص ــ نتيجة انتشار زراعة الخضر والفواكه ــ لاستخدامها فى تعبئة هذا الإنتاج الزراعى ونقله من الحقول والحدائق إلى الأسواق .

والحقيقة أن أشجار النخيل قد نالت أكبر تكريم لها فى القرآن الكريم ، فهى مثل للشجرة الطيبة « أصلها ثابت وفرعها فى السماء * تُؤتى أُكُلها كل حين بإذن ربها » ( سورة إبراهيم: الآيتان ٢٤ ، ٢٥ ) . كما جعلها الله سبحانه وتعالى رزقا للعباد ، ومثالاً على قدرته الخالقة « والنخل باسقاتٍ لها طلعٌ نضيدٌ رزقا للعباد وأحيينا به بلدةً ميتا كذلك الخُرُوج » . ( سورة ق : الآيتان ١٠ ، ١١ ) .

ولا غرابة إذن أن صار النخيل محوراً يدور حوله عديد من الصناعات والحرف الشعبية ، سواء فيما يتعلق بثمار البلح ، أو فيما يتصل بالجريد والليف . غير أن اهتمامنا هنا ينصب على الأخيرة التى تقوم عليها صناعة « القُفَف » من نسيج سعف النخيل لحمل كل انواع البضائع والحبوب ، ونقل الارز فى دمياط ورشيد وكفر الشيخ ، وصناعة الأقفاص من أغصان النخيل ( الجريد ) . كما تعتمد عليها صناعة البرانيط ( القبعات ) ــ من الخُوص المجدول ــ لوقاية الرأس من حرارة الشمس ، وصناعة الحبال والمقشات من الليف ، واستخدامها فى ربط البضائع والأجولة والاقفاص وخياطة القفف نفسها . وتستخدم مقشات الليف فى التنظيف ؛ كما تُصنع من الليف أيضا « الزعّافات » لتنظيف الأسقف العالية فى البيوت . والزعافة « اشبه بفرشاةٍ ذات يدٍ من البُوص يصل طولها إلى ثلاثة أمتار فى المتوسط . هذا علاوة على استخدام « السُّبَاط » فى صناعة « المَشَنّات

والمَرَاجِين » ( وهى أوعية لحفظ وتخزين الدقيق والحبوب والخبز فى البيت ... إلخ ) . وتدخل كذلك فى صناعة المقشات الخشبية التى يستخدمها عمال البلدية فى كنس الشوارع . ومن ناحية أخرى يستخدم الجريد فى صناعة الكراسى — الأشبه بكراسى الخيزران — ذات المساند الجانبية والخلفية الكبيرة ، والكراسى الجريد بلا مساند . ولاتزال بعض هذه الصناعات قائمةً فى الريف المصرى حتى الآن .

إن صناعة الأقفاص حرفة قديمة فى مصر . وقد أشار علماء الحملة الفرنسية إلى هذه الصناعة التى كانت مزدهرة فى رشيد ( ١٧٩٨ — ١٨٠٣ ) ، نظراً لإنتشار النخيل هناك ( المجلد الثالث من كتاب وصف مصر ) . كما ذكر على باشا مبارك فى الجزء الأول من الخطط التوفيقية أن هذه الحرفة الشعبية كانت منتشرة بمدينة القاهرة ( عام ١٨٨٢ تقريبا ) ، وأن عدد صناع الأقفاص بالمدينة كان ١٧٤ قفاصا . ويذكر فى الجزء الثانى أيضا أن هؤلاء الصناع كانوا يتركزون فى « عطفة القفاصين » التى سُميت باسمهم . وقبل ذلك أشار وليم لين ( ١٨٣٦ ) إلى نفس الموضوع على عجل ، حيث يقول ( ص ص ٢٧١ — ٢٧٢ ) : « ويستعمل المصريون السعف وأوراق النخيل فى صناعات مختلفة . فيصنعون من السعف الأقفاص والكراسى والصناديق والسُّرُر ... إلخ . ومن الأوراق ( الخُوص ) السلال والقفف والحصر والمكانس والمِذَبّات ، وغير ذلك من الآلات . ويفتلون من ألياف النخيل أكثر الحبال المصرية . ويصنعون أحسن الحُصُر التى يستخدمونها صيفا بدل البُسُط من السمار » .

## أدوات صناعة الأقفاص :

الملاحظ أن صناعة الأقفاص ليست معقدة ، كما لا تحتاج إلى أدوات كثيرة . وقد أجرينا عدة زيارات ميدانية لقرى مختلفة فى محافظة الجيزة منها قرية برنشت ( بمركز العياط جنوب مدينة الجيزة بحوالى ٤٥ كم ) . وقرية الوَدِى ( مركز الصف إلى جنوب الجيزة بحوالى ٧٥ كم ) . وقرية البُرُمْبل ( مركز الصف أيضا وجنوب الجيزة بحوالى ٨٥ كم ) . ومن قبل ذلك قمنا بزيارات ميدانية إلى بعض قرى محافظة الفيوم مثل التوفيقية وفيديمين ( مركز سنورس ) . وأسفرت هذه الزيارات الميدانية عن بساطة أدوات صناعة الأقفاص فى مناطق ممارستها . فهى صناعة شعبية تحتاج إلى بضع أدوات بسيطة وهى السلاح والسكين لتقطيع الجريد وتسويته وشقه ، ثم المِدَقّة « الثقيلة » ، وهى : أداة خشبية مستطيلة الشكل وبها تجاويف طولية لإحكام الدق على الجريد لتثقيبه . كما تضم الأدوات ماسورة واسعة ومجوفة من الداخل لتخريم الجريد بثقوب كبيرة . و « الرقيق » وهى ماسورة متوسطة من الحديد أو النحاس لثقب الثقوب المتوسطة . أما « الماسورة الضيقة » فهى لعمل « أيادى » — القفص . بينما الأداة السابعة تتمثل فى مسمار إسطوانى من الحديد يشبه « الزُّمْبَة » مُدبب السن لتحديد أماكن التثقيب ، باستخدام أداة أخرى تُسمى « القِيَاس » وهى قطعة من الجريد طولها حوالى ٦٠ سم ومثقوبة بثقوب واسعة وتوضع فوق الجريد المراد تحديد أماكن تثقيبه فى وضع التطابق . ويُعَلِّم صانع الأقفاص هذه الأماكن بأداة خشبية تُسمى « الخفيفة النُّص » . وآخر الأدوات هى قطعة خشبية يبلغ حجمها ٤٠ سم × ٨ سم × ٤ سم وتستخدم فى تركيب عِصِىّ « عُصْيَان » القفص .

## أنواع الجريد :

تعتمد صناعة الأقفاص على الجَرِيد الأخضر طوال العام ، فإذا لم يكن الجريد الأخضر متوفراً ، فإن الحرفيين يعتمدون على الجريد الجاف المخزون بعد نقعه فى الماء لمدة ستة أيام . بيد أن القفاص يعتمد على كلا النوعين معا باستمرار ، حيث يعمل العوارض من الجريد الأخضر ، والعِصِىّ من الجريد الجاف .

ويصنف القفاصون الجريد إلى ثلاثة أنواع رئيسية وهى : —

أ — جريد سيوى : وهو أرخص الأنواع وتبلغ ثمن المئة منه ٨ جنيهات .

ب — جريد بلدى : وهو نوع أكثر متانة وتحملاً ويُسمى « بالمصرى » ويتراوح ثمن المئة منه ما بين ٨ — ١٠ جنيهات .

جـ — جريد « حباكة » وهو من النوع الرفيع الأكثر تحملاً وقوةً لدرجة أنه يُستخدم فى تسقيف البيوت فى الريف فوق عروق الخشب ويزداد تحمله لما يوضع فوقه . وقد يتراوح ثمن المئة منه ما بين ١٠ — ١٤ جنيهاً .

## انواع الأقفاص :

ترتبط أنواع الأقفاص بالمكان الذى تصنع فيه ، والسلع التى تُعبأ فيها ، والاستخدامات المحلية الأخرى لها . وعلى هذا فهناك الأنواع التالية :

أ ــ « قفص شَمَّام » وهو أصغر الأنواع ويسع لكمية خمسة كيلو جرامات . وتبلغ مساحتـه ( ٣٠ سم × ٢٠ سم × ٢٠ سم ) . ويُعبأ فيه عادة الليمون « وكيزان العسل » . وبالتالى تنتشر صناعته واستخداماته فى مناطق إنتاج هذين المحصولين ، كمـا فى الفيوم والجيـزة والإسماعيلية ... إلخ . وهذا النوع لا يُعاد لصاحبه إذ يُباع مع السلع نفسها .

ب ــ قفص « ريجى » وهو نفس مساحة قفص الشمام ، وينتشر فى « إسنا » بمحافظة قنا . حيث تُعبأ فيه الثمار الخفيفة كالطماطم . ويُباع هذا النوع مع السلعة المعبأة فيه ولا يُرد .

جـ ــ « قفص برقوق » : ويحوى عبوة تصل إلى ١٧ كيلو جراما فى المتوسط من البرقوق والفواكه الأخرى كالمشمش والتفاح البلدى . ولا يُرد هذا القفص لصاحبه وإنما يُباع مع نفس السلعة . ولذلك فهو رهن عملية النقل فقط ولا يتحمل بعدها . ومساحته ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

د ــ « العِدَّاية » : وهى أكبر حجما من الأنواع السابقة ، علاوة على أنها أمتن وأكثر صلابة منها . ولهذا فهى لا تُباع مع السلعة وإنما تعود إلى تاجر الجملة مرة أخرى . وتصل مساحتها إلى ٥٠ × ٤٨ × ٢٥ سم . ويُعبأ فيها البرقوق والخوخ والكمثرى والبرتقال واليوسفى ، وتُنقل إلى سوق الخضار بروض الفرج بشبرا ، وأسواق الفاكهة بالقاهرة والجيزة .

هـ ــ « قفص فراخ « كتاكيت » : وهو نوع مختلف عن الأنواع السابقة حيث يشتمل على غطاء علوى ذى يد يُحَمل منها ، وباب أمامى يُفتح لأعلى ويُغلق لأسفل . كما يتميز بكبر حجمه عن الأنواع الأخرى . ويُستخدم فى تربية الكتاكيت والحفاظ عليها .

و ــ « قفص فراخ كبير » : وهو بنفس الوصف السابق مع إختلاف فقط فى الحجم ، حيث يصل حجمه إلى ضِعف حجم ( قفص الكتاكيت ) . علاوة على أنه يُخصص للفراخ الكبيرة لنقلها وتسويقها فى السوق .

ز ــ قفص « سورناجا » نسبة إلى إسم الشركة المصرية للفخار والحراريات ( سورناجا ) بقرية الودِى مركز الصف محافظة الجيزة . وتبلغ مساحة هذا القفص ٦٠ × ٤٠ × ٣٠ سم . ويُخصص لتعبئة الخزف والصينى . وتتعامل الشركة عادة مع قفَّاص خاص ليزودها بالأقفاص اللازمة للتعبئة ، بعد أن تحدد المساحات والأحجام المطلوبة . ومن فرط تميز هذه النوعية من الأقفاص أسماها القفاص باسم الشركة التى تستخدمها . وليس هذا الإسم والنوع منتشرا فى أماكن أخرى ، وإنما تحل محله أسماء المصانع والشركات المجاورة لكل منطقة تُصنع فيها الأقفاص .

**ومن الملاحظ فى دراستنا لصناعة الأقفاص والقفاصين ، ان هذه الحرفة الشعبية تتركز فى قرية « العجميين » بمحافظة الفيوم ، حيث تشتهر بصناعات وحرف شعبية عديدة تعتمد على منتجات ومخلفات النخيل ، ومنها صناعة الأقفاص** . وبالتالى يقصدها معظم تجار الخضروات والفاكهة بأقاليم مصر لاستدعاء أحدِ القفاصين ليتفرغ لصناعة الأقفاص اللازمة للتاجر فى منطقة تجارته . ومن ناحية أخرى فقد يقصد أصحاب حدائق الفاكهة ــ وليس التجار ــ نفس قرية العجميين ليصطحب منها قفاصا يصنع له الأقفاص اللازمة لتعبئة محصول الفاكهة وبيعه معبأ للتاجر أو لتسويقه معبأ جاهزا . وفى كلتا الحالتين تتوفر للتاجر ولصاحب الحديقة الأقفاص الكافية بسهولة ، وبتكلفة اقل من شرائها جاهزة ومن هنا نقول : إن صناعة الأقفاص صناعة شعبية لها بيئتها الخاصة ومكانها الثابت المعروف لإنتاج المادة الخام أما صانعها فهو متنقل من مكان إلى آخر ومن ثم فهى متنقلة بتنقله ، وليست مستقرة ولا مرتبطة بمكان ثابت .

صورة رقم (١)
منظر يوضح شيوع زراعة النخيل فى قرى مصر

## أولًا : ورش صناعة الأقفاص :

صورة رقم (٢)
منظر عام لورشة صناعة الأقفاص من الخلف ويظهر فيها

المعلم حمدى وأخوه أحمد صانعا الأقفاص . وتظهر فى الصورة كميات كبيرة من الجريد الجاف الذى يستخدم أساسا فى صناعة « العِصىّ » التى تشد أزر القفص . وهى كميات تكفى القفاص لمدة شهر أو شهرين .

صورة رقم (٣)
صورة لورشة القفاص وفيها الجريد والأقفاص وبعض الأدوات المنزلية . كما تظهر زوجة القفاص وابنه مما يدل على أن الورشة للعمل والإقامة طوال النهار ، على حين لا تقيم الأسرة فى البيت الذى تستأجره إلا ليلاً فقط .

## ثانياً : أدوات صناعة الأقفاص :

يستخدم القفاص السلاح والسكين فى تقطيع الجريد وشقه ، والمدقات الخشبية الثقيلة والخفيفة لدق عصى الجريد وتثبيتها فى الثقوب المتوازية ، والمواسير الحديدية أو النحاسية للتثقيب ، والمقياس الذى يقيس به القفاص المسافة بين كل ثقب وآخر . علاوة على « الأورمة » وهى قطعة عرضية من جذع شجرة يستند عليها القفاص فى تقطيع الجريد وشقه ودق الثقوب والتركيب ... إلخ .

وتظهر هذه الأدوات فى الصورة رقم (٤) من اليمين إلى اليسار على النحو التالى :

١ — السلاح ( من الحديد ) .
٢ — السكين ( من الحديد ) .
٣— الثقيلة ( من الخشب ) .
٤ — الماسورة ( من الحديد أو النحاس ) .
٥ — الرفيق ( من الحديد أو النحاس ) .
٦ — ماسورة ضيقة للإيود ( الأيادى للقفص ) .
٧ — العلام ( من الحديد ) .
٨ — القياس ( من الجريد ) .
٩ — الخفيفة النص ( من خشب الزان ) .
١٠ — خفيفة الدق ( من خشب الزان ) .

## ثالثاً : طريقة الصناعة :

تقطيع الجريد إلى الأطوال المطلوبة هو المرحلة الأولى فى صناعة الأقفاص . وحسب أنواع الأقفاص المطلوبة تتحدد هذه الأطوال ، فإن كان المطلوب قفصاً للشمّام تكون الأطوال ٣٠ سم ، ٢٠ سم . وإن كان القفاص يعد جريد قفص للبرقوق قطع الأطوال ٤٥ سم ، ٣٠ سم و ٢٠ سم ، وهكذا .

وتوضح الصورة رقم (٥) هذه العملية حيث يضع القفاص الجريدة على « الأورمة » ويقطع بالسلاح المقاسات المطلوبة .

صورة رقم (٦)
توضح عملية تسوية أضلاع قطع الجريد لتصبح مربعةً بقدر الإمكان ليسهل شقها . وهنا يزيل القفاص الزوائد والنتوءات البارزة فى جانبها ويُعدها لعملية الشق .

صورة رقم (٧)
توضح عملية شق قطعة الجريد الواحدة إلى شطرين باستخدام السلاح .

صورة رقم (٨)
ويظهر فيها القفاص وهو يطابق قطعة الجريد المثقوبة ( أداة القياس ) بقطعة الجريد المُراد تثقيبها . ثم يضع مسمار « العلام » فى كل ثقب ويضغط عليه ليترك علامة فى موضعه ، وهكذا حتى تتضح أماكن الثقوب على الجريدة ليتولى تثقيبها فيما بعد .

صورة رقم (٩)
يمسك القفاص بالمدقة « الثقيلة » ويدق بها على الماسورة بعد وضعها على المكان المراد تثقيبه ، فتثقب الجريد وتدخل مخلفات الثقوب فى قلب الماسورة المجوفة . ولذلك بين الحين والحين يفرغ القفاص ما بداخلها من مخلفات التثقيب . ومما ييسر هذه العملية أن الجريد المستخدم يكون من النوع الأخضر سهل التثقيب .

صورة رقم (١٠)
يقوم القفاص بتقطيع الجريد الجاف إلى قطع صغيرة الأطوال ( من ٢٠ إلى ٣٠ سم ) تُسمى « بالعصى » أو العيدان وهى التى تغطى جوانب القفص الأربعة .

صورة رقم (١١)

وتوضح الأجزاء الأساسية للقفص وهى رباعيات من كل نوع كما يلى ، وحسب الصورة من أعلى ثم من اليمين إلى اليسار :

١ — المربعات ( قاع القفص ) .
٢ — عارضتان للسقف ( قفص طويل بسقفه ) .
٣ — أربع أيادى .
٤ — علو سقف ( القوائم ) .
٥ — صحيحتان تلاتات طويل ( قفص قصير ) .

صورة رقم (١٢)

تركيب قوائم وعوارض القفص ويتبقى تركيب العِصّى ( العيدان ) .

صورة رقم (١٣)

وتوضح عملية تركيب العصى ( العيدان ) فى جوانب القفص ، وقاعدته وغطائه ، ليأخذ شكله النهائى .

صورة رقم (١٤)

وفيها يظهر القفص فى صورته النهائية بغطائه . والملاحظ أنه « قفص برقوق » مقاس ٤٥ × ٣٠ × ٢٠ سم .

صورة رقم (١٥)

وهى تحوى قفص فراخ صغيرة ( كتاكيت ) . ويمثل أحد الأنواع التى يصنعها القفاص ، وتلاقى الإقبال من ربات البيوت لاستخدامها فى تربية الدواجن بالمنازل ، ولاحظ فى الصورة باب القفص وهو مفتوح .

صورة رقم (١٦)

وتظهر فيها مختلف أنواع الأقفاص التى يصنعها القفاص وهى من اليمين إلى اليسار :

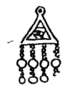
١ — قفص فراخ كبير .
٢ — قفص فراخ « كتاكيت » .
٣ — قفص برقوق .
٤ — قفص كبير ( عدَّاية ) .
٥ — قفص اكبر ( سورناجا ) .

ويرى خلف هذه الأنواع كميات كبيرة من الاقفاص الجاهزة المتراصة .

## التكنولوجيا وصناعة الاقفاص :

والواقع أن حرفة القفاصين — كحرفة شعبية — لا تنعزل عما يجرى بداخل مجتمعناالمصرى من تغيرات اجتماعية وثقافية وتكنولوجية . وإذا كنا قد أشرنا إلى هذه النقطة المحورية بالتفصيل فى دراسةٍ لنا عن حرفة الخيامية ، إلا أن صناعة الأقفاص تتميز بنوع من الخصوصية والتفرد عن كثير من الحرف والصناعات الشعبية الأخرى ، مما يساعد على استمرارها برغم التغيرات التكنولوجية الحديثة .

ولعل هناك أسبابا لذلك ، منها على سبيل المثال : إرتفاع ثمن اقفاص البلاستيك إلى اضعاف أضعاف اقفاص الجريد ، وإنتشار النخيل فى كل مكانٍ بمصر مما يوفر الجريد بكميات كبيرة وبثمن قليل ، وإنتشار صُنّاع الاقفاص فى معظم قرى مصر ، وسهولة نقل ورشة الأقفاص إلى أى مكان حتى ولو بداخل الحديقة أو مزرعة الخضروات ، علاوة على أن طبيعة السلع المنقولة فى الاقفاص المصنوعة من الجريد لا تتطلب اقفاصا متينة ، بل يكفى أنها تحفظها حتى تصل إلى السوق وبالتالى يد المستهلك . فالمراد إذن من القفص أن يُوَصِّل السلعة سليمة إلى المشترى ، ويُباع معها ايضا ، مما يُيسر عملية البيع والوزن وحساب الثمن ، ويختصر الوقت .



# الفرقة القومية للموسيقى الشعبية

نادية السنوسى

رصدت جولة الفنون الشعبية عدداً من الندوات التى تناولت بالمناقشة بعض الموضوعات المتعلقة بهذه الفنون ومن بينها ندوتنا هذه، وعنوانها « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ». وقد جاءت هذه الندوة فى إطار برنامج الندوات الذى يشرف على تنفيذه قطاع الفنون الشعبية تحت عنوان « لقاء الفنون »، حيث يتم فى إطاره طرح موضوعات مختلفة ولكنها جميعاً تبحث وتناقش وتدرس كل ما يخص المأثور الشعبى.

ومن الجدير بالذكر أن موضوع هذه الندوة قد فرض نفسه ليس على الساحة الثقافية فقط، بل وعلى جدول أعمال « لقاء الفنون » أيضاً، نظراً لأهمية الحدث الثقافى الذى يمثله ميلاد « الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ».

وقد اشترك فى هذه الندوة ـ التى نحن بصدد عرضها، الفنان الكبير الأستاذ : سليمان جميل، ورئيس قطاع الفنون الشعبية الأستاذ : عبد الغفار عوده، وأستاذ الفلكلور بالمعهد العالى للفنون الشعبية الأستاذ : صفوت كمال، أ.د. أحمد على مرسى أستاذ الأدب الشعبى ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأدار الندوة ـ الأستاذ : محمد سالم، وحضرها لفيف من المتخصصين والمهتمين بالفنون الشعبية.

أستهل الأستاذ / محمد سالم إدارة الندوة بالترحيب بالضيوف ثم بجمهور الحضور وقام بتوضيح السبب الهام الذى من أجله أقيمت هذه الندوة وهو الإسهام فى خدمة الحركة الفنية والثقافية بوجه عام. وأوضح أن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية تؤصل لفن الموسيقى من جهة وتحث الإنسان المصرى على استلهام تراثه بحيث يكتمل نضجه الفنى من خلال التفاعل بين الأصالة والحداثة من جهة ثانية.

بعد ذلك تحدث الأستاذ / عبد الغفار عوده فرحب بضيوف الندوة وأشار إلى أن فكرة انشاء الفرقة القومية للموسيقى الشعبية جاءت ضمن خطة عامة لتطوير قطاع الفنون الشعبية لشدة حاجته إلى هذا التطوير.

واستطرد قائلاً : إنه تقدم بخطة التطوير للسيد وزير الثقافة وكان من نتائج هذه الخطة تغيير ١٧ قيادة ومضاعفة عدد الفرق من أربع فرق إلى ثمانى فرق، كما ترتب ايضاً على هذه الخطة إعادة النظر فى الهيكل التنظيمى للقطاع، تمثل فى تشكيل مكاتب فنية ومجلس إدارة ووضع لوائح ونظم للعمل وخطة لها أهداف محددة وفلسفة عامة من خلالها يمكن الإبتعاد عن الارتجال والعفوية والاقتراب من ديمقراطية الإدارة وجماعية القرار.

وأشار الأستاذ عبد الغفار عوده إلى أن قطاع الفنون الشعبية له أهمية خطيرة حيث إن الحوار الذى يجريه مع الجمهور يتم مع وجدانه وعقله ، ومن هنا تأتى أهمية دور القطاع .

وأوضح أن صاحب فكرة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية هو الوزير الفنان « فاروق حسنى » . وهكذا التقى فكر الوزير بالحلم الذى طالما تمنيت وجوده .

على أن المشكلة التى أرقتنى هى الندرة الشديدة فى مجال الموسيقى الشعبية وعندما طرحت هذه المشكلة على السيد الوزير وجدت أصراراً منه على إنشاء الفرقة لكى نحمى هذه الفنون من الاندثار .

وقفز فى ذهنى على الفور اسم الفنان الكبير ، الأستاذ / سليمان جميل الذى لا يستطيع غيره أن يتحمل مسئولية هذه الفرقة الحلم .

ولقد تسلم الأستاذ / سليمان جميل مسئولية الفرقة وفى وقت قصير جداً وصل بها إلى هذا المستوى المشرف ، لا لشىء إلا لإيمان سليمان جميل وحماسه وحبه لهذا العمل .

وأكد عبد الغفار عوده أن هذه الفرقة تمثل مصر وليس وزارة الثقافة فقط ، أو قطاع الفنون الشعبية ، وأنها جديرة فعلاً بالقيام بهذا الدور . كما عبّر فى نهاية كلمته — عن فرحته الغامرة بهذه الفرقة التى ولدت فى ريعان شبابها بفضل إيمان الأب الروحى لها سليمان جميل . ثم توجه بالشكر لكل من ساهم فى هذا العمل كالأستاذ ناصر الأنصارى الذى ضم الفرقة لبرنامج الأوبرا وبرنامج وزارة الثقافة .

كما وجه شكره أيضاً للأستاذ / محمد سالم الذى احتضن فكرة إقامة هذه الندوة .

وتمنى الأستاذ / عبد الغفار عوده أن يستمر نجاح الفرقة وتقدمها مؤكداً على أن الأستاذ / سليمان جميل لديه الكثير ، وأن ما حدث هو مجرد بداية ، سوف تأتى بعدها مراحل عديدة لاكتمال الفرقة الحلم ، كما تمنى التوفيق لكل العاملين بهذه الفرقة الوليدة والتقدم المستمر .

ثم تحدث الأستاذ / سليمان جميل :

فرحب بداية بكل الحاضرين من المهتمين بالفنون الشعبية ، وبالفرقة القومية للموسيقى الشعبية لأنها بيت القصيد .

وأشار إلى أنه سوف يحدد حواره فى عدة محاور كان أولها :

أن الموسيقى ليست مجرد صوت ، وإنما هى محور إنسانى شامل ؛ حيث إنها تشمل الإنسان نفسه ، بمعنى أن الموسيقى تعكس سلوك الإنسان وتعبيره عن قيمه ، أى أنه لو كان سلوك الإنسان سلبيا فهو يأتى من قيمة سلبية والعكس صحيح أيضا .

وأشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الموسيقى محور من محاور الثقافة المصرية ؛ لأن مادتها الأساسية هى الصوت الذى يعتمد على السمع ، وهى الوسيلة التى تربط الإنسان بالأثير ، الذى هو سر من الأسرار فالأذن تستقبل الغيب وتفهم منه على القدر الذى خلقها الله لتدركه . وأشار هنا إلى أن هذه العلاقة الأثيرية الكونية بين نبض الإنسان ونبض الكون هى أخطر ملكة من ملكات الإنسان .

واستطرد قائلاً : إن الإنسان ابتكر نحت الصوت من اللفظ والحرف ، ومن الحرف الكلمة . وهذه الكلمة صوت يرتفع وينخفض والموسيقى أيضاً صوت يرتفع وينخفض ؛ ولكن هناك فرق بين صوت الموسيقى وصوت الكلام .

وتابع قائلاً : إن الإنسان عندما بدأ خطواته الأولى على الأرض لم يكن يعرف هذا الفرق ، ولكن مع تطوره عبر الآلاف من السنين اكتشف العلم الذى يصفى صوته . والصوت فى حد ذاته عبارة عن تراكم ذبذبات ، وهذه الطاقة الصوتية هى التى تتردد وتسير فى الهواء ، وأية كمية من التردد الذبذبى التى تحدث فى القافية بانتظام تحدث درجة نغمية ، أما إذا كانت بغير انتظام فهذا هو صوت الصراخ ، أو الكلام ، أو حتى صوت صادر من الطبيعة .

ما نخلص إليه هو أن صوت الموسيقى هو الانتظام والنظام وماعدا ذلك فهو الصوت الفوضوى . ويؤكد الأستاذ / سليمان جميل على أن أجمل ما فى الطبيعة أن ينتظم الصوت ليصبح نغماً . وهذا هو القانون الذى كان مختفيا عن الإنسان ، ولكن بحسه وملكاته إستطاع أن يكتشف هذا الانتظام الذى يؤدى إلى النغم ، ثم يأتى دور التجربة والعلم . وهنا يشير الأستاذ / سليمان جميل إلى أن الكلام هو الوسط بين التردد المنتظم وغير المنتظم ، والكلام

مرتبط باللغة . ونحن نعرف قيمة اللغة فى حياتنا ، وكيف أنها صانعة الحضارة . واستطرد متطرقا للمحور الثانى الذى يتعلق بالصوت باعتباره أداة إتصال يعبر بها الإنسان عن نفسه ، ولكن مهما وصلت الكلمة للميزان الإيقاعى لا يمكن أن يكون لها التأثير الشمولى العميق كما هو الحال بالنسبة للنغمة وتأثيرها على الإنسان ؛ ذلك أنها حوار بين الإنسان ومشاعره .

ثم انتقل الأستاذ / سليمان جميل للمحور الثالث وهو يرتبط بالأول والثانى ، إذ يتحدث فيه عن الموسيقى ومدى تأثيرها على حياة الإنسان فى كل الظروف ، حتى فى أوقات الحرب تكون الموسيقى والأغانى الحماسية عاملاً مؤثراً ، واستشهد بمحور من محاور المقاومة الوطنية . وذكر أن هتلر كان قد أصدر مرسوماً بإعدام كل من يسمع موسيقى شوبان ولكنه لم يستطع أن يمحو ألحان شوبان ، مما يدل على أن الموسيقى لا يمكن أن تمحى أو يتحدد دورها وتأثيرها ؛ ذلك أنها قادرة على الانتقال من وجدان إلى وجدان .

ونصل إلى المحور الرابع والأخير ....

وفيه أشار الأستاذ / سليمان جميل إلى أن مسئولية الاهتمام بالغناء الشعبى لا يمكن أن تكون مسئولية فرد ، إنما هى مسئولية جماعية ، ولابد أن يعرف كل مصرى ما هو أصيل وعميق فى ثقافته ، ولابد أن يدافع عنه بوسيلة فعالة الا وهى العلم ، فهو الطريق الوحيد لمعرفة التطور السريع الذى يطرأ على الثقافة فى مجتمعنا . ولابد هنا أن نعترف أن الموسيقى علم بجانب أنها فن ، ولابد لنا من معرفة كل ما هو جديد ومحاولة تطويعه وفقا للمواصفات الشرقية والملائمة لثقافتنا .

ولم ينس الأستاذ / سليمان جميل أن يشيد بالدور الرائد لصديقه الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى فى خدمة الفنون الشعبية ؛ حيث أقنع الرئيس السادات بأهمية إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية ، ولولا الدكتور مرسى لما أقيم هذا المعهد إلى الآن .

وذكر أنه كان أول من حاضر بالمعهد العالى للفنون الشعبية فى علم الموسيقى الشعبية ، وأكد أن ذلك كان بفضل د. أحمد مرسى وكفاحه فى هذا المجال . وبكل الحب والعرفان بالجميل أشار إلى الدور الرائد للدكتور / عبد الحميد يونس والأستاذ / رشدى صالح وكفاحهما المشرف ؛ ولكن الميدان مازال يحتاج إلى الكفاح والنضال للوصول إلى المنهج العلمى . كما أكدَّ أننا نحتاج إلى المزيد من العمل والعلم ، فمثلاً فى مجال قصور الثقافة لابد من إعادة صياغة دورها ، من أجل أن يصل تأثيرها إلى كل أرجاء مصر .

واضاف أن الفلاح المصرى لم يتم الاهتمام به وبثقافته إلا بعد الثورة ، ولكن لابد من أن تسير هذه الثقافة إلى الأمام ، وأن يحدث لها ما يسمى بالتأصيل التاريخى العلمى . فالثقافة كلها رموز ولابد من معرفة هذه الرموز ؛ لأن عاداتنا وتقاليدنا جديرة بكل الحب والاحترام .

ثم تحدث بعد ذلك الأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى .

فوجه التحية للأستاذ الجليل / سليمان جميل ولكل الأساتذة المشتركين فى الندوة ، ووجه تحية خاصة لجمهور الحضور من المهتمين بالأدب الشعبى والموسيقى الشعبية ، والفنون الشعبية عامة .

وأشار د. أحمد مرسى إلى موقف مؤسف تتعرض له ثقافتنا الشعبية كلها ، وعلى أكثر من مستوى ؛ فمثلاً كل ما يحمل معنى شعبى يحمل معه معنى التدنى مثل الكساء الشعبى والغذاء الشعبى إلخ . وللأسف ينطبق هذا على الفن الشعبى ، وكأن كلمة شعبى تساوى كل ما هو دون المستوى الراقى . وأن ما يزيد من أسفه حدوث هذا علنا فى أجهزة الإعلام ، وعلى راسها الإذاعة والتليفزيون . وأول مظهر من مظاهر عدم الاهتمام بثقافتنا الشعبية هو شيوع عبارة « الفلكلور الشعبى » بين مقدمى البرامج وما تحمله هذه العبارة من مغالطة كبيرة ؛ لأنه اما أن نقول « فلكلور » وهى بمفردها تعنى « المأثور الشعبى » واما أن تقول المأثورات الشعبية ؛ لأنه لا يوجد شىء على الاطلاق اسمه فلكلور شعبى . هذا إلى جانب الشكل غير الحضارى الذى تعامل به برامج الفن الشعبى على الشاشة الصغيرة ، وأكد على أن هذا يمثل إهانة لتراثنا الشعبى ، ولابد من وقفة لإعادة النظر فى كل ما يحدث .

ويتطرق د. أحمد مرسى إلى دور الرواد الذين ناضلوا من أجل إعلاء شأن هذا التراث وعلى راسهم الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ، ودوره الرائد فى إبراز دور الفنان الشعبى فى مصر ، والتطلع إلى مكانة مرموقة لهذا الفنان الذى يمثل الأصالة والعراقة والحضارة ، والذى اقتصر دوره

على عرض جزء من فنه فى إحدى المراحل فى حفلة من حفلات عيد الثورة ، أو عيد العلم ، أو غيره . وهذا هو ما يحول المأثور الشعبى إلى مجرد ديكور فقط .

ولقد كان من ضمن أحلام أستاذنا د. عبد الحميد يونس ـــ رحمه الله ـــ أن يدخل الفنان الشعبى الأوبرا ليؤدى عليها فنه بكل وقار وعراقة . والحمد لله أن هذا حدث بالفعل . واستطرد الدكتور / مرسى قائلاً : ولا يسعنى هنا إلا أن أتوجه بالشكر لمن تحقق على أيديهم هذا الحلم ، وليس بغريب أن يدخل الفنان الشعبى الأوبرا على يد عبد الغفار عوده وناصر الأنصارى وسليمان جميل ؛ لأن هذا ليس غريباً على فنونهم وحبهم لجذورهم .

ووجه د. أحمد مرسى الشكر العميق لكل من ساهم فى تغيير صورة الفنان الشعبى ، وأنه على الحياة الثقافية أن تعترف بمن يلبسون الجلاليب واللِّبَدْ ويلفون رؤوسهم بالشال الأبيض ، لقد آن لهم الآن أن يدخلوا هذا المكان الذى كان مقصوراً على أصحاب الياقات البيضاء وربطات العنق الفاخرة والحُلل الداكنة .

وإن كان هذا يعنى شيئاً فهو يعنى أننا بدأنا نعى ما يتحدث به المثقفون وأصحاب الرأى من حديث عن الهوية الذاتية والوطنية . لقد كان هذا الكلام فى الماضى مجرد شعارات ، أما الآن فقد أصبح واقعاً حياً . ولكن أشير هنا إلى أن ذلك لابد أن يقود إلى منهج فى التعامل مع هذه الفنون وأصحابها ، وليس إلى مجرد اقتناع عبد الغفار عوده والأستاذ سليمان جميل . وأشار د. مرسى بالدور الرائد الذى يقوم به عبد الغفار من خلال موقعه فى قطاع الفنون الشعبية الذى ترجمه إلى برنامج يكون فيه للفنون الشعبية دورها المحترم ضمن إطار برامج وزارة الثقافة . وقد كان دور القطاع فى الماضى لا يتعدى مجموعة عروض مسرحية موسمية . وأخيراً إشار د. أحمد إلى سعادته الغامرة لأنه عاش هذه اللحظة الجميلة التى تحقق فيها حلم أستاذه د. عبد الحميد يونس ، وهوأن يدخل الفنان الشعبى دار الأوبرا بمنتهى الشموخ . وأضاف أنه لابد أن أشيد بهذه الفرقة وأن أسجل أنها جديرة بكل الاحترام ، وأتمنى لها المزيد من النجاح والتقدم .

بعد ذلك تحدث الأستاذ / صفوت كمال فتوجه بالتحية لكل السادة الضيوف والسادة الزملاء ، ثم بدأ حديثه مؤكداً أننا صناع حضارة ومع هذا تتسرب من بين أيدينا عناصر هذه الحضارة . فكيف لا يكون لدينا تسجيل كامل مثلاً لآلاتنا الموسيقية القديمة ، مُبْدِياً تعجبه من أنه وجد فى السويد مجموعة كاملة من هذه الآلات فى حين أننا ليس لدينا هذه المجموعة ؟ !!

ويوضح الأستاذ / صفوت أن تجربة الفرقة القومية للموسيقى الشعبية ليست الأولى من نوعها فى هذا المجال ، وأكبر شاهد على ذلك أن الأستاذ / سليمان جميل نفسه كان له تجربة سابقة مرّ عليها الآن ٣٠ عاماً ولا يحق لنا أن ننسى ذلك ، وكيف ننسى دور الأستاذ سليمان جميل فى تجميع وتسجيل الموسيقى الشعبية فى أرشيفه الخاص ؟! .

وأشار الأستاذ / صفوت كمال إلى الحركة العلمية التى قادها د. عبد الحميد يونس وحركة أحمد رشدى صالح وزكريا الحجاوى ، وهو أول من أتى بالفلاحين فى ٢٣ يوليو ١٩٥٧ م على مسرح الأزبكية ، وكان ذلك بتكليف من يحيى حقى وتحت رعاية د. حسين فوزى .

وأضاف أن الحديث عن الفرقة القومية للموسيقى الشعبية لابد وأن يصحبه عمل شاق لا ينتهى ، وأكدّ ضرورة عمل متحف للفرقة ، وأن يكون شاملاً ، وأن تتوافر له شروط العرض الجيد ، والحفظ المناسب . كما طالب بتكوين فريق عمل من تلاميذ الأستاذ سليمان للقيام بتصنيف هذه الآلات ، ويمكن الاستعانة فى هذا الجانب بالدراسات الأكاديمية ـــ الماجستير والدكتوراه ـــ التى نوقشت فى جوانب الموسيقى الشعبية .

وأضاف : إن الفنان الشعبى يحاول أن يكشف عن الخبرات الإبداعية الكامنة سواء أكان بالموسيقى أو الغناء أو الرقص ؛ لأن كل ذلك يؤدى فى النهاية إلى هدف واحد هو الحفاظ على استمرار المأثور الشعبى حيا متفاعلاً مع الحياة والناس ، وإن الاختلاف فى وسائل التعبير سواء اللون أو الخط أو النغم أوَ الحركة أو الإشارة أو حتى الإيماءة لا يغير من قيمة العمل ، ومن أجل هذا يتميز الفن الشعبى عن سائر الفنون الأخرى ، لأن هذا كله يمارس فى آن واحد ، فنرى أن الموسيقى لا يمكن أن تؤدى بغير الزى الجميل ولا بغير ما يصحبها من حركة ، وهذا يدل على وجود علاقة تبادلية بين الفنان وتراثه وبيئته المحيطة وعاداته وتقاليده وقيمه . وأوضح أن الفنان الشعبى هو صوت الجماعة وعليه أن يعبر

عن الموروث الثقافى لهذه الجماعة ، ومن هنا تأتى خطورة التعامل مع الفن الشعبى دون النظر إلى العلاقة الوثيقة بين تقدم الفنان الشعبى وتقدم المجتمع ، حيث إنه يتقدم بتقدمه . والفنان الشعبى هو أداة إبراز القيم الجمالية والقومية التى تعبر عن شخصية المجتمع أو الأمة ، وعليه أن يقدمها دائماً فى شكل جيد ويحفظ لها كبرياءها ؛ فهذه القيم نابعة من عمق التاريخ .

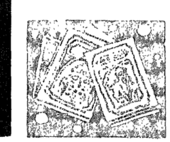
وأكد أن الفولكلور مرتبط بالهوية القومية ، وأنه جزء أصيل فى الثقافة العربية قبل أن يعرف فى المجتمعات الغربية ، وقد أسماه « أحمد أمين ــ أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ــ الفنون الشعبية . وحقيقة الأمر يصنف إبن خلدون مؤسس علم الاجتماع على أنه فولكلورى ؛ لأنه أول من تنبه لأشعار العامة وإلى أهمية المواويل والأزجال . ويؤكد الأستاذ / صفوت كمال على ضرورة تقديم الفن الشعبى الأصيل فى إطار ثقافى واع وجيد وجدير بالاحترام . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فعلى الفرقة القومية للموسيقى الشعبية أن تنمى الوعى القومى وتقدم الفن المصرى بشكل مشرف للمصريين ولغير المصريين أيضا ، فهى بمثابة سفير فوق العادة . وقد وجه الأستاذ / صفوت كمال تحية خالصة إلى الأستاذ / سليمان جميل وإلى الأستاذ / عبد الغفار عوده وإلى كل من ساهم بجهد كبير أو صغير فى انجاح هذا العمل الكبير ، والذى ظهر بمستوى مشرف ، وطالبهم بالمحافظة عليها لتكون قلعة للموسيقى الشعبية عن طريق توفير الإطار العلمى لها ، وأكد أن هذا ليس صعبا على الأستاذ / سليمان جميل فهو له تجاربه الثرية المعروفة والمذاعة فى إستلهام الموسيقى الشعبية ، إلى جانب حصوله على العديد من الجوائز المحلية والعالمية ، بالاضافة إلى جهده العلمى المتميز المتمثل فى كثير من المحاضرات فى مجال الفن الشعبى عامة والموسيقى الشعبية خاصة عندما كان مستشاراً ثقافيا لمصر فى النمسا .

وفى النهاية وجه الأستاذ / صفوت كمال شكره العميق للوزير الفنان / فاروق حسنى مؤكداً على أن ما يفعله فاروق حسنى ينبع فى المقام الأول من كونه فناناً يعرف أهمية هذا التراث المصرى العريق .

وبانتهاء كلمة الأستاذ صفوت كمال ، فتح باب الحوار بين الجمهور والسادة المشاركين فى اللقاء حول قضايا الفلكلور عامة ، والموسيقى الشعبية ، والفرقة القومية للموسيقى الشعبية خاصة .





# الشفاهية والكتابة

تأليف : والتر ج . أونج
ترجمة : د . حسن البنا
مراجعة : د . محمد عصفور

عرض : حسن سرور

ما الثقافة ؟ سؤال الهوية الإنسانية . سؤال الوعى الإنسانى والمراجعات الدائمة والآفاق حين تتعدد البصائر والمصائر ، ويكون هنا وهناك هذا الفضاء للخبرة والمعلومات الصائبة / الخاطئة دوما . وهل يكون أكثر من التحيز الواعى وغير الواعى من اكتشاف النار إلى المفهومات والرموز والعلامات ، ومن الكتابة الجدارية والمسمارية إلى الأبجدية واستخدام الكومبيوتر ، ومن كتابة التاريخ على الجسد الإنسانى ضمن شعائر التكريس ( التأهيل أو المرور ) ونظام طبقات العمر إلى فلسفة الجسد وما النص والتفكيكية .

قد يكون تايلور ( ١٨٣٢ — ١٩١٧ ) أشعل النار بتعريفه للثقافة بأنها : « ذلك الكل المعقد الذى يتضمن المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل المقومات الأخرى التى يكتسبها الإنسان بوصفه عضواً فى مجتمع » . ( الثقافة البدائية ـ ١٨٧١ ) . ويرى الأنثروبولوجيون ـ علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية تحديداً ـ أن تايلور هو أبو الأنثروبولوجيا البريطانية . وقد وجه اهتمامه إلى موضوعات كثيرة منها : اللغة والأساطير والعادات والمعتقدات والدين والفن ، واعتمد فى كتاباته على تقارير متحيزة ولا يمكن الوثوق بها ( تقارير الرحالة والبحارة والمغامرين والمبشرين والمستعمرين ورجال الإدارة ) ومن ثم رجع إلى أكثر من مصدر للمقارنة .

ويقول د. على محمود إسلام الفار : « يرى لويس هنرى مورجان ( ١٨١٨ ـ ١٨٨١ ) أن التقدم التكنولوجى يؤدى إلى حدوث تغيرات جوهرية فى النظم الاجتماعية السائدة مثل العائلة ، ونظام الملكية ، والحكومة » [ فى كتابه « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » الدراسات الحقلية فى المجتمعات البدائية والقروية والحضرية ـ هذا الكتاب ببليوجرافيا مسهبة ودقيقة لإنجازات البنائية الوظيفية الأنجلو أمريكية ] وقد كان مورجان نموذجا لعصر يتساءل علماؤه عن أصل النظم الاجتماعية ، راغبين فى إعادة تركيب التاريخ البشرى . ذلك هاجس النصف الثانى من القرن التاسع عشر [ سير هنرى مين « القانون القديم » ١٨٦١ ؛ باخومن « حق الأم » ١٨٨٦ ؛ فوستيل دى كولانج « المدينة العتيقة » ١٨٦٤ ؛ تايلور « أبحاث فى التاريخ القديم للجنس البشرى » ١٨٦٥ ؛ مورجان « المجتمع القديم » ١٨٧١ ؛ فريزر « الغصن الذهبى » ١٨٩٠ ] وأرى أن كتاب فردريك إنجلز « أصل العائلة والملكية الخاصة » ليس أكثر من أصداء لهذه الكتابات وأيضا تأكدت فكرة التمركز حول العرق أو المركزية الأوروبية .

ومع بدايات القرن العشرين بدأت الدراسات الميدانية ( الحقلية ) الموجهة والمقصودة : دراسة ريفرز عن « التودا » فى جنوب الهند ( ١٩٠٦ ) ، وراد كليف براون عن

جزر الاندمان ( ١٩٢٢ ) ، ودراسة مالينوفسكى عن جزر التروبرياند ( ١٩٢٢ ) ، وإيفانز بريتشارد عن الأزاندى ( ١٩٣٧ ) ، وبدأ الانشغال بالبناء الاجتماعى والانساق الاجتماعية والدور والوظيفة والنظام وغيرها من المفهومات . وتتأكد فكرة استمرار البناء عبر الزمن أو الثبات . وفى هذا السياق أيضا عنصرية أوروبية ومركزية غربية .

والكتاب الذى سوف نعرضه نقله إلى اللغة العربية الدكتور حسن البنا ( عضو هيئة التدريس فى كلية الآداب ، قسم اللغة العربية ، جامعة الزقازيق ) عن النص الانجليزى : « Orality and Literacy » [ عنوان رئيسى ] « The Technologizing of the world » [ عنوان فرعى ] وعنوان الكتاب باللغة العربية « الشفاهيـة والكتابية » صادر ضمن سلسلة « عالم المعرفة » رقم ١٨٢ ، فبراير ، ١٩٩٤ م [ سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ـــ الكويت ] ومؤلفه والترج . أونج المهتم بموضوع الشعر ، والأدب بوجه عام ، فى بعديه : الشفاهى والكتابى . ويمثل الكتاب الذى بين أيدينا خلاصة مفيدة لإنشغاله بالموضوع منذ أواخر الأربعينيات . وكتب المؤلف الأخرى ومقالاته تكشف عن خيط متصل من البحث فى الموضوع من جوانب متعددة ، وتجعلنا أمام مؤلف ثقة حظى بإحترام الدارسين فى حقول معرفية مختلفة مثل النقد الأدبى والنظرية الشفاهية والثقافة الغربية بشكل عام . هكذا قدم البنا أونج فى دراسته الأولية والتى تسبق ترجمة الكتاب والمعنونة « النظرية الشفاهية وموقع الأدب العربى منها » ( ص ١٤ ) .

وفى الفصل الأول : « شفاهية اللغة » يحدد أونج جماعته المرجعية : « أما أعظم انفتاح على التقابل بين الانماط الشفاهية والأنماط الكتابية للفكر والتعبير فلم يحدث فى مجال علم اللغة ، وصفيا كان أو ثقافيا ، بل كانت البداية الواضحة فى مجال الدراسات الأدبية مع بحث ميلمان بارى ( ١٩٠٢ ـــ ١٩٣٥ ) عن الإلياذة والأوديسة . وبعد وفاة بارى المفاجئة استكمل عمله البرت لورد ، وزاد عليه فى بحوث تالية إريك ا. هافلوك وآخرون . وهذه الأعمال وما يتصل بها ( بارى ١٩٣١ ؛ لورد ١٩٦٠ ؛ هافلوك ١٩٦٢ ؛ مكلوهان ١٩٦٢ ؛ اكيبوه ١٩٧٩ ؛ إلخ ) يشار إليها بانتظام فى الدراسات المنشورة فى علم اللغة التطبيقى وعلم اللغة الاجتماعى التى تتناول تقابلات الشفاهية والكتابية ؛ سواء أكان ذلك من الناحية النظرية أو فى البحوث الميدانية » . ( ص ٥٣ ) وأيضا انظر ( ص ٥٢ ) .

ولما كان الكتاب يهتم أساسا بالثقافة الشفاهية وبالتغيرات فى الفكر والتعبير التى تطرحها تكنولوجيا الكتابة والطباعة عبر التقابلات بين ما هو شفاهى وما هو كتابى ، على أساس أن الطباعة تدعم تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير ، فسوف نتناول ثلاثة تقابلات لنتكشف النسق المعرفى المضمر .

**التقابل الأول :**
**هومروس / افلاطون**

فى الفصل الثانى : « الاكتشافات الحديثة للثقافات الشفاهية الأولية » ينسب هافلوك فى كتابه « أصول الكتابية الغربية » ( ١٩٧٦ ) « صعود نجم الفكر التحليلى اليونانى إلى إضافة اليونان الحركات إلى حروف الأبجدية . فقد كانت الأبجدية الأصلية التى اخترعتها الشعوب السامية تتكون من الحروف السواكن وبعض الحروف شبه اللينة فقط ، وبإضافة الحركات ، وصل اليونان إلى مستوى جديد ، وضع فيه عالم الصوت المراوغ داخل إطار تجريدى تحليلى بصرى . وقد كان الوصول إلى هذا المستوى إرهاصا بإنجازات اليونان العقلية التجريدية المتأخرة ، وعمل على تحقيقها » . ( ص ٨٥ ) .

وفى سياق تناول المشكلة الهومرية والتى أثارت مناقشات استمرت أكثر من الفى سنة تباينت الأسئلة : من هومروس ؟ لماذا تختلف الإلياذة والأوديسة عن الشعر اليونانى ؟ وما هى أصولهما الغامضة ؟ وما هى الحبكة الجيدة ؟ وهل هناك قصور فى خلق الشخصيات ؟. وتصور البعض أن هومروس لم يكن يستطيع الكتابة ، ووصل الأمر إلى إنكار وجود هومروس أصلا .

إلى أن قدم ميلمان بارى اكتشافه استنادا على ج.إى. إبلندث وهـ . دونتسر « اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها فى القصائد الهومرية على وزن البيت السداسى [ المؤلف ارتجالاً ] ، وملاحظة أرنولد فن جنب « البناء القائم على الصيغ فى شعر الثقافات الشفاهية المعاصرة » وتمييز م. موركو « غياب الذاكرة الحرفية فى الشعر الشفاهى لمثل هذه الثقافات » ووصف جوس « الثقافات الشفاهية والبنيات

المميزة للشخصية التى تنتجها هذه الثقافات بأنها حركية لفظية » ( ص ٧٣ ) .

ويقول اونج « أما اكتشاف بارى الناضج المطروح فى رسالته الباريسية للدكتوراه ( ١٩٢٨ ) فيمكن أن نضعه على النحو الآتى : يرجع كل ملمح من ملامح الشعر الهومرى تقريبا إلى الاقتصاد المفروض عليه بسبب الطرق الشفاهية فى الإنشاء . وهذه الطرق يمكن استكشافها من خلال دراسة دقيقة للشعر نفسه حالما ينحّى المرء جانبا ما لديه من افكار عن عمليات التعبير والفكر المتأصلة فى النفس الإنسانية لدى اجيال من ذوى الثقافة الكتابية » ( ص ٧٤ ) .

وقد كان لهذا الاكتشاف أثره العميق فى تناول المسألة الهومرية وطرح العديد من القضايا التى تعنى بالشعر الشفاهى : اعتماد اختيار الكلمات وأشكالها على وزن البيت السداسى ، دقة اختيار النعت ، الضرورة الشعرية هى التى تقرر بطريقة أو بأخرى اختيار الكلمات لدى أى شاعر يلتزم بالوزن ، العبارات النموذجية الجاهزة أو سابقة التجهيز ، الصيغ والصفة المتوقعة ، الرواسم ( الكليشيهات ) المفضلة لدى جمهور الشعراء التقليديين .

وفى كتاب آخر لهافلوك « مقدمة إلى أفلاطون » ( ١٩٦٣ ) : « إن استثناء أفلاطون للشعراء من جمهوريته كان فى الحقيقة رفضا منه للتفكير البدائى التراكمى التجميعى ذى الأسلوب الشفاهى المتأصل فى عمل هومروس وذلك حرصا منه على التحليل الثاقب أو التشريح المدقق للعالم والفكر ، وهو ما لم يكن ممكنا فى حد ذاته إلا من خلال استيعاب الأبجدية فى النفس اليونانية ( ص ٨٤ ) .

ويفسر اونج : « على أن العلاقة بين اليونان الهومرية وكل ما ناضلت من أجله الفلسفة بعد أفلاطون كانت فى الحقيقة منطوية على صراع الأضداد بشكل عميق ، برغم ظهورها على السطح فى صورة ودية ومتواصلة . ورغم أن هذا الصراع كان غالبا على مستوى اللاوعى أكثر من مستوى الوعى . لقد اتلف هذا الصراع لاوعى أفلاطون نفسه . ذلك أن أفلاطون يبدى فى فايدروس والرسالة السابعة تحفظات جادة نحو الكتابة ، باعتبارها طريقة آلية وغير إنسانية لاستيعاب المعرفة ، بل إنها لا تجيب عن سؤال ولا تحفظ ذاكرة ، مع أن التفكير الفلسفى الذى كافح أفلاطون نفسه من أجله ، كما نعلم الآن ، إعتمد على الكتابة إعتمادا كليا . فلا عجب إذن أن قاوم كل ما تتضمنه هذه النتائج الظهور على السطح وقتا طويلاً حتى بدأت أهمية الحضارة اليونانية القديمة تظهر للعالم فى ضوء جديد تماما ؛ حيث أصبحت تقف فى التاريخ الإنسانى علامة على لحظة الصدام المباشر بين الكتابية الأبجدية المستوعبة استيعابا عميقا من جهة ، والشفاهية من جهة أخرى » ( ص ٧٩ — ٨٠ ) .

وإذا نظرنا إلى الفصل الرابع « الكتابة تعيد بناء الوعى » سنجد اونج ينتخب إعتراضات افلاطون على الكتابة ويرى أن هذه الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها التى أثارها من قبل افلاطون ( ص ١٥٨ — ١٥٩ ) .

**التقابل الثانى :**
**الثقافات / الحواس**

فى الفصل الرابع : « الكتابة تعيد بناء الوعى » يقول اونج : « ويبقى ، بعد كل ما قلناه عن الأبجدية السامية ، أن اليونانيين قد فعلوا بالتأكيد شيئا ذا أهمية سيكولوجية كبرى عندما طوروا أول أبجدية كاملة فيها حروف علة . ويعتقد هافلوك ( ١٩٧٦ ) أن هذا التحول الجوهرى الكامل تقريباً للكلمة من الصوت إلى الصورة أعطى الثقافة اليونانية القديمة تفوقها الفكرى على الثقافات القديمة الأخرى . ذلك أن قارىء الكتابة السامية القديمة يعتمد على مادة غير مكتوبة إلى جانب المادة المكتوبة ، حيث كان عليه أن يعرف اللغة التى يقرؤها لكى يعرف أى الحركات عليه أن يضعها بين الحروف الصوامت . فالكتابة السامية كانت لاتزال إلى حد كبير جزءاً من عالم حياة إنسانية يقع خارج النصوص . أما الأبجدية اليونانية ذات حروف العلة فكانت أبعد عن ذلك العالم ( على النحو الذى إتخذته أفكار أفلاطون ) . لقد حللت هذه الأبجدية الصوت بشكل أكثر تجريداً إلى مكونات مكانية . وكان يمكن استخدامها لكتابة كلمات أو قراءتها حتى من لغات لا يعرفها المرء ( مما سمح بحدوث بعض مظاهر عدم الدقة بسبب الاختلافات الفونيمية بين اللغات ) . وكان الأطفال يستطيعون أن يكتسبوا الأبجدية اليونانية وهم صغار يعرفون مفردات محددة . ( لاحظنا من قبل أن الحركات تضاف إلى الصوامت فى المدارس الإسرائيلية من أجل الأطفال حتى الصف الثالث تقريبا ) . وهكذا كانت الأبجدية اليونانية سبيلاً إلى الديمقراطية بمعنى أنه كان من

السهل على كل واحد أن يتعلمها . كما كانت كذلك سبيلاً إلى العالمية إذ مهدت طريقاً لاستيعاب الألسن الأجنبية . وقد أرهص هذا الإنجاز اليونانى الذى حول عالم الأصوات المراوغ إلى مقابلاته المرئية ( التى لا تتصف بالكمال طبعا ) بالتطورات اللاحقة وأدى إلى تحقيقها .

ويبدو أن بناء اللغة اليونانية ، باختلافه عن نظم أخرى مثل النظام السامى الذى سمح بحذف الحركات من الكتابة ، كان ميزة عقلية أساسية حتى لو كان ذلك بطريق المصادفة . وقد اقترح كيركهوف ( ١٩٨١ ) أن الأبجدية الصوتية الكاملة ، تفضل نشاط النصف الأيسر فى المخ أكثر من نظم الكتابة الأخرى ، وهكذا تعزز هذه الأبجديةالفكر التحليلى المجرد على أسس عصبية فسيولوجية » . ( ص ١٧٥ — ١٧٦ ) .

وفى الفصل الثالث وبعد أن يستعرض أونج سمات الفكر والتعبير فى الثقافة الشفاهية الأولية [ عطف الجمل بدلاً من تداخلها ، الأسلوب التجميعى فى مقابل التحليلى ، الأسلوب الإطنابى أو الغزير ، الأسلوب المحافظ أو التقليدى ، القرب من عالم الحياة الإنسانية ، لهجة المخاصمة ، الميل إلى المشاركة الوجدانية فى مقابل الحياد الموضوعى ، التوازن ، موقفية أكثر منها تجريدية ] يقول : « ومن الواضح أن معظم خصائص الفكر والتعبير القائمين على أساس الشفاهية ، وهى الخصائص التى ناقشناها من قبل فى هذا الفصل ، ترتبط إرتباطا حميما بالنظام الصوتى الذى يدركه البشر ، وهو نظام يفضى إلى التوحيد وإلى الإتجاه نحو المركز ، نحو الداخل . والنظام اللغوى الذى يسود فيه الصوت يتفق مع الميول التجميعية ( المساعدة على الائتلاف ) أكثر من إتفاقه مع الميول التحليلية ، التجزيئية ( التى سوف تأتى مع الكلمة المكتوبة ، المرئية ، لأن البصر حاسة تجزيئية ) . وهو يتفق كذلك مع النظرة الكلية المحافظة ( المتمثلة فى الحاضر المستقر الذى يجب أن يحتفظ به سليما ، وفى التعبيرات القائمة على الصيغة التى يجب أن يحتفظ بها دون تغيير ) ، ومع التفكير المواقفى ( المرتبط بالنظرة الكلية أيضا ، حيث يكون الفعل الإنسانى فى المركز ) أكثر من اتفاقه مع التفكير المجرد . كذلك يتفق مع تنظيم له صبغة إنسانية للمعرفة التى تدور حول أفعال الكائنات الإنسانية أو تلك التى تتعامل معاملة البشر أى مع الأشخاص الذى أصبحوا جزءاً من دخيلة الناس أكثر من اتفاقه مع الأشياء اللا شخصية » ( ص ١٥١ ) .

ثم ننتقل فى الفصل الخامس : « الطباعة والفراغ والاكتمال » إلى الثقافة الشفاهية الثانوية : « وقد نقلتنا التكنولوجيا الإلكترونية فى الوقت نفسه مع التليفون والراديو والتليفزيون والأنواع المتعددة من أشرطة التسجيل إلى عصر « الشفاهية الثانوية » . وهذه الشفاهية الجديدة فيها مشابه مدهشة مع الشفاهية القديمة بما تتصف به من روحية المشاركة وبتعزيزها للإحساس الجماعى ، وتركيزها على اللحظة الحاضرة ، بل استخدامها للصيغ كذلك . ولكنها فى جوهرها شفاهية تعرف ما تريد وأشد وعياً بذاتها وتقوم على الدوام على أساس الكتابة والطباعة ، اللتين تعدان جوهريتين لصناعة الأجهزة وتشغيلها واستخدامها كذلك .

وتماثل الشفاهية الثانوية الشفاهية الأولية وتختلف عنها على السواء بصورة مدهشة . فمثل الشفاهية الأولية ، ولدت الشفاهية الثانوية إحساسا قويا بالمجموع ؛ ذلك أن الاستماع إلى كلمات منطوقة يشكل السامعين فى مجموعة أو جمهور حقيقى ، تماما كما أن النصوص المكتوبة أو المطبوعة تجعل الأفراد يخلون إلى أنفسهم . لكن الشفاهية الثانوية تولد إحساسا بمجموعات أكبر بكثير من تلك التى تولدها الثقافة الشفاهية الأولية ، فنحن نعيش الآن فى « العالم القرية » ، على حد تعبير مكلوهان . وفضلاً على هذا كان الشعب الشفاهى ، قبل الكتابة ، ذا عقلية جماعية ، لأنه لم تكن ثمة بدائل ممكنة ، أما فى عصر شفاهيتنا الثانوية ، فقد أصبحنا ذوى عقلية جماعية عن قصد وتعمد ، فالفرد يشعر أنه ، بوصفه فرداً ، يجب أن يكون لديه حس اجتماعى .

وخلافا لأفراد الثقافة الشفاهية الأولية ، الذين ينظرون إلى الخارج لأنهم لم تتح لهم فرصة النظر إلى الداخل ، فإننا ننظر إلى الخارج لأننا نظرنا إلى الداخل . كذلك فإنه فى حين تعلى الشفاهية الأولية من التلقائية ، لأن التأملات التحليلية التى تحققها الكتابة غير متاحة ، تعلى الشفاهية الثانوية من التلقائية لأننا قررنا بعد التأمل التحليلى أن التلقائية مطلب جيد . وهكذا نخطط أحداث حياتنا بعناية لكى نكون متأكدين من أنها تلقائية تماما . ( ص ٢٤٤ — ٢٤٥ ) .

**التقابل الثالث :**
**الأدب / النقد**

فى الصفحة الأولى من مقدمة الكتاب يقول أونج : « ولا يتعلق موضوع هذا الكتاب بأى « مدرسة » للتأويل ، فليس ثمة مدرسة للشفاهية والكتابية أو شئ يضاهى المدرسة الشكلانية أو النقد الجديد أو البنيوية أو التفكيكية . ذلك على الرغم من أن الوعى بالعلاقة بين الشفاهية والكتابية يمكن أن يؤثر فيما تم إنجازه ، سواء فى هذه المدارس أو فى مدارس أو حركات أخرى متنوعة ، تنتمى جميعا إلى العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية . ولا تنجلى عادة معرفة ما بين الشفاهية والكتابية من تقابل وتداخل عن تشبع للنظريات لكنها على النقيض من ذلك تشجع على التامل فى جوانب للوضع الإنسانى لا حصر لها » ( ص ٤٧ — ٤٨ ) .

وفى الفصل الأول وتحت عنوان : هل قلتَ « الأدب الشفاهى » ؟ يقول « يبدو التفكير فى التقاليد الشفاهية أو فى تراث أداء شفاهى وأنواع وأساليب أدبية ، بوصفها « أدبا شفاهيا » أقرب إلى التفكير فى الخيول وكأنها سيارات بلا عجلات . وبطبيعة الحال ، تستطيع أن تحاول فعل هذا : تخيل نفسك تكتب رسالة عن الخيول ( لأناس لم يروا فى حياتهم حصانا ) بحيث تبدأ بمفهوم عن « السيارة » وليس عن الحصان ؛ أى تبدأ بمفهوم مبنى على خبرة القراء المباشرة بالسيارات . سوف يخرجون بالتأكيد بمفهوم غريب عن الحصان . والشئ نفسه ينطبق على أولئك الذين يتعاملون مع مصطلحات « الأدب الشفاهى » بمعنى « الكتابة الشفاهية » . إنك لا تستطيع أن تصف ظاهرة أولية بأن تبدأ بظاهرة ثانوية تالية لها وتقلل من وجوه الإختلاف بينهما ، دون تشويه معيق وخطير . والحقيقة أنك حين تبدأ الوصف عكسيا على هذا النحو — بأن تضع العربة أمام الحصان — فلا يمكن أن تدرك الفروق الحقيقية على الاطلاق . ( ص ٦١ — ٦٢ ) .

وفى الفصل السادس : « الذاكرة الشفاهية والخط السردى وخلق الشخصيات » يتوجه أونج صوب القص : « وتعد القصة فى كل مكان نوعا أدبيا من أنواع فن القول ، وجد على مدى الزمن ، من الثقافات الشفاهية الأولية ، إلى الكتابية العالية وحتى المرحلة الإلكترونية فى التعامل مع المعلومات . وقد يمكن القول إن القصة هى اهم أشكال فن القول ، لأن العديد من أشكال الفن الأخرى ، ومنها تلك التى تتصف بالتجريد الشديد ، تستند إلى فن القصة . فالمعرفة الإنسانية تنبثق عن الزمن . ووراء تجريدات العلم نفسها ، هناك قصة الملاحظات التى صيغت التجريدات على أساسها . والطلاب فى معمل العلوم عليهم أن يدونوا التجارب ، أى أن عليهم أن يقصوا ما فعلوا وما حدث عندما فعلوا ما فعلوا ، ومن السرد يكمن صياغة بعض التعميمات أو الاستنتاجات المجردة . كذلك يمكن وراء الأمثال والأقوال المأثورة والتأملات الفلسفية والشعائر الدينية ذاكرة الخبرة الإنسانية الممتدة فى الزمن ، والخاضعة للمعالجة الروائية . ويتضمن الشعر الغنائى سلسلة من الأحداث التى يكمن فيها ، أو ينتسب إليها الصوت فى القصيدة الغنائية . وصفوة القول أن المعرفة والخطاب ينبثقان عن الخبرة الإنسانية ، وأن السبيل الأولى إلى تنسيق هذه الخبرة لفظيا هو أن نرويها كما حدثت تقريبا أو كما أتت إلى الوجود من مجرى الزمن . وأحد السبل إلى التعامل مع هذا المجرى هو التوصل إلى الخط السردى » . ( ص ٢٤٨ ) .

هذا الكتاب يقدم قصة « الفكر والتعبير » فى الحضارة الغربية منذ هومروس / افلاطون إلى اجتهادات وتأملات أونج وجماعته المرجعية ، والتى حددها بدقة شديدة . هذه القصة تستند على حقول معرفية متعددة فى سياقى التقابل بين الشفاهية والكتابية تارة ، والتحول من الشفاهية إلى الكتابية تارة أخرى . وفى سردها لهذه الأحوال تتعرض للمشكلة الهومرية ، وموقف أفلاطون من الشعراء ، والأبجدية اليونانية ، وديناميات الشفاهية ، وديناميات النصية ، وما الأدب ، ما طبيعة فنون القول ، تأثيرات الطباعة على الكتابة والثقافة ، أطروحات جديدة فى النظرية النقدية المعاصرة . والكتاب بهذا الاختيار يطرح أكثر من مسألة للتأمل والمناقشة :

أولاً : فى عصر وسائل الإتصال الإلكترونية ( الإذاعة والتلفاز والأقمار الصناعية ) والطباعة كيف يتم التواصل فى اللحظة الراهنة ؟ كيف ينشأ الإحساس الجماعى — والذى هو ضرورة — والحضارة الغربية قائمة على تنوع هائل للثقافات . من هنا جاء التقابل بين وسائل الإتصال والطباعة وهو الذى جعل أونج يذهب إلى أن هذا التقابل « هو الذى جعلنا نشعر بالتقابل الأقدم بين الكتابة والشفاهة . وما العصر الإلكترونى إلا عصر « شفاهية ثانوية » تعتمد فى

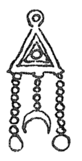
وجودها على الكتابة والطباعة » . وإذا كان الوضع هكذا فإن افلاطون مدعو بالطريقة التى حددها هافلوك فى كتابه « مقدمة إلى افلاطون » إلى أن يكون فى تقابل واضح مع هوميروس ( الشفاهى ) . وعلى أونج أن يقول « ينزعج كثيرون ويدهش معظم الناس ، حين يعلمون أن الاعتراضات المثارة اليوم ضد الحواسيب هى فى جوهرها الاعتراضات نفسها التى أثارها من قبل أفلاطون فى فيدروس ( ٢٧٤ — ٢٧٧ ) وفى الرسالة السابعة ضد الكتابة » . واعتباره أول علامة فى التاريخ الإنسانى على لحظة الصدام بين الكتابية الابجدية والشفاهية ، ويمتد هذا السؤال إلى الفصل السابع والأخير « النظرية النقدية المعاصرة فى ضوء التحول الشفاهى — الكتابى » وتحت عنوان « وسائل الإعلام » فى مقابل التواصل الإنسانى يرفض أونج مصطلح وسيلة ويرى أن نموذج « الوسيلة » يتطلب تغذية مرتبة متوقعة لكى يحدث فى المقام الأول . وفى نموذج الوسيلة تتحرك الرسالة من موقع المرسل إلى موقف المرسل إليه . أما فى التواصل الإنسانى الحقيقى ، فليس على المرسل أن يكون فى موقعه فحسب ، بل كذلك فى موقع المرسل إليه قبل أن يتمكن من إرسال أى شىء » .

**ثانيا** : أن مصطلح الثقافة الشفاهية الثانوية أثار مسألة التنوع الثقافى والاختلافات فى الفكر والتعبير بين الثقافات وهو ما تم مناقشته عبر ثلاثة فصول من الكتاب ( الثالث ، الرابع ، الخامس ) . هذه المناقشة اعتمدت على تقابل بين النظام الصوتى والكلمة المكتوبة وأثرهما فى عمليات التفكير والتعبير فجاءت الثقافات الشفاهية الأولية ( ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الاطلاق ) ، والثقافات كتابية / شفاهية ، والثقافات كتابية ، والثقافات الشفاهية الثانوية متجاورة وهذا فى تقديرى ما جعل التقابل بين الشفاهية والكتابية ، يصبح تحولاً من الشفاهية إلى الكتابية وللاسف لم يظهر قط عبر صفحات الكتاب كيف تم هذا التحول . إلا أن أصداء التكنولوجيا والسيكولوجيا ظهرت كخلفية للقصة .

**ثالثا** : القلق النظرى والمنهجى ، ويبدأ من مقدمة الكتاب ، حيث يرفض أونج « التأويل » وأيضا يرفض أن تكون الشفاهية والكتابية مدرسة تضاهى مدارس النقد الادبى المختلفة . بل يعد التقابل بينهما عملاً لم يفرغ منه بعد . داعيا فى اطروحته إلى تحرير العقول المشدودة إلى النص منذ مدرسة النقد الجديد لفحص التقاليد والمراجعة عبر الخبرة الإنسانية . رافضا أيضا تعبير « الأدب الشفاهى » ، لأن سؤال « ما الأدب » ارتبط فى تقديره ووفق هوكس بالتحول من الشفاهية إلى الكتابية .

**رابعا** : إن نظرة علماء « الغرب » منذ وقت طويل إلى المجتمعات والثقافات الأخرى غير محايدة ومازالت مصطلحات : وحشى ، وبدائى ، ومنحط ، وتقليدى ، وأمى ماثلة فى أعمال علمية ذات شأن ، ذلك باسم الحضارة والتبشير بالرفيع والسامى . ولم تنج نظرة أونج من ذلك ، كل ما فى الأمر أنه يقترح استخدام مصطلح أقل إثارة للضغن والخصام وأكثر إيجابية ، أعنى مصطلح شفاهى — والكلام هنا لاونج — وفى هذه الحالة سوف تتغير جملة ليفى استراوس التى يشيع اقتباسها ( ١٩٦٦ ، ص ٢٤٥ ) ، اقصد قوله : « العقل الوحشى يميل إلى النظرة الكلية » إلى « العقل الشفاهى يميل إلى النظرة الكلية » وكأن تجربة الخمسة قرون الأخيرة منذ فتح أمريكا ليست ذات بال .

وأخيرا فإن الجهد الذى بذله الدكتور حسن البنا فى ترجمة هذا الكتاب ، وتعليقاته على القضايا التى أثارها المؤلف تجعل هذا الكتاب ذا قيمة هامة لكل المشتغلين بالإبداع الأدبى ، الخاص منه والشعبى .



parities between the two cultures, though synchronized, are more than similarities or conformities.

He believes that this disparity is manifest in various forms. But he focuses here on the substantional difference between the Pharaonic and the Ancient Iraqi literature and mythology as regards the concept of heroism and the attributes which he has to acquire before he attains his distinguished position in the cource of the narration.

Abdel Wahab Hanafy's study on Ashoura Festival in the region of "Mout", in El-Dakhlah Oasis, in the Western Desert, "*Ashoura Is by Quades not Rice and Milk!*", is perhaps a significant step in this direction. The study monitors the folkloric practice of this Festival in the above-mentioned region. It reveals the similarities and disparities between the folkloric practices of the same Festival in Upper and Lower Egypt. Thus it sheds light on the factors and reasons beyond such similarity and dispartiy.

There is also a feature on *"El-Maqrouna"*, an Egyptian Folk musical wind instrument. The writer, Mohammad Fathy El-Senousy, explains what its place is among other wind instruments, why it is called so, where it is used, and what its called there. He presents an accurate exposition of its components and musical tones. He concludes that El-Maqrouna is an Arab / Egyptian Bedouin musical Instrument.

In 'El-Fonoun's Tour', there is an illustrated feature on *"Cage Making in the Egyptian Countryside"*, by Dr. Aly Mohammad Mekkawy. In this section there is also a detailed exposition by Nadia El-Senousy of the Symposium on the National Folk Music Troup. The Symposium was organized by the Folk Arts Sector in the course of its program of symposia on the folk traditions.

In "El-Fonoun's Library, Hassan Sorour reviews a recent translation of Walter *G's Orality and Literacy* The Book was translated into Arabic by Dr. Hassan El-Bana Izz El-Din and revised by Dr. Gaber Asfour. It was published in Kuait in Alam El-Ma'rifa.

There is a study of Yemeni folkloric literature, through the ritual of circumcision in Yemen, by Dr. Tala't Abdel Aziz Abu El-Azm. He collected his material from 1988-1992, while he was seconded to Sana University. There he had an opportunity to get in touch with the Yemeni folkloric emotion for four successive years.

Thus his study was a true reflection of this emotion. He did not limit himself to study the folkloric literatare concerning the phenomenon of circumcision, but he is also concerned with monitoring, describing and analysing its elements. He sought to shed light on that phenomenon in such a way that he could offer rich insights into the spiritual realm of Yemeni people.

In his study of the *"Folk Kinetic Expression and Its Relation to the Other Folk Arts"*, which is based on the notion that the kinetic expression is a language similar to speech; since it has its own structure and contributions in different types of communication, Dr. Farouq Ahmed Moustafa points out the role of anthropology in this regard and the importance of kinetic expression, as it was established in a study of Paul Spenser, "Society and kinetic Expression" . He explains some physical movements, the function of kinetic expression and its relation with legacy, and the influencial factors of kinetic expression. The study also describes and analyzes certain forms of kinetic expression as reflected in "folk dancing" in El-Arish community.

In the section of "Folk Texts" Abdel Aziz Refa't presents a folktale *"El-Shater Mohammad"* (Mohammad the Clever". Abdel Aziz recorded the story in the exact dialect of the narrator. He added as well a glossary of the words which would be difficult to the readers who are not familiar with that local dialect.

Then comes a study of Hamdy Abu Kilah, *"Pages From the Book of the Ancient Middle East, Gelgamesh and the Vision of Eternity"*. It is an analytical study of the Sumerian / Akkadian cycle of Gelgamesh, in which the writer argues against the views which emphasizes the similarity between the Mesopotemia. The author goes as far as stating that the differences or dis-

that would show the extent to which such beliefs were acting as tools to support the society and justify its existence. Moreover they do not reveal a background which sustains the idea of the existence of social control over those beliefs. It appears that this deficiency that mars the sources is one of the basic issues which researchers in this field seek to delimit at the present.

Mohammad Omran's *"Religious Singing by Folk Singer – Sources of Narration and Art of Performance"*, seeks to present an identification of the folk regligious singer through his artistic material – musical and poetical – and the specific attributes of this material. The multitude of musical topics related to religion led to a variety of views about the position of this singer and the framework of his topics. The author approaches his topic on three levels: the method of performance, musical instruments, and performer. He, through these three levels and relevant techniques, poetical and musical repertoire, etc., reveals the extent and factors of change and consistency in the field of religious singing in general, which allows us to be closely acquainted with the religious folk singer "El-Sayyit" through the various phases of development of this art from the past until the present.

Professor Nabilah Ibrahim presents a study on *"Artistic Dialogue with the Legacy"*, in which she sought to reveal the dimensions of this dialogue within the Framework of a short story of Said El-Kafrawy, *El-Gamal Ya Abdel Moula El-Gamal* (The Camel "O" Abdel Moula, the Camel) which was issued in a collection of short stories, *"Satr El-Awrah"* (Covering Pudenda).

Professor Nabilah Ebrahim undertakes in this regard an analysis of the story on several levels: the relationship between the dream and reality – the intervention of voices in the narration – the language of narration. She concluded her analysis with the result that Said El-Kafrawi succeeded twice in the story: first he made us live within the heart of the folkloric tradition with its methological and religious dimensions; second he accomplished the ultimate aim of intertextualization, namely, extending the folkloric boundaries with a view to give it a new significance, though this new significance implies the creation of a dialectical situation with the folkloric belief, which makes a thesis and antithesis relationship.

folkloric material should focus on the context in which such material is performed as well as on collecting the material itself together with the accompanying verbal criticism.

This is followed by Dr. Hany's Ibrahim Gaber's *"Historical Cultural conceptions and Its Role in the Rise of folk Plastic Symbolism"*. It is based on a well-established notion that the symbol, by its own nature, is apt to accretion and cultural adaptation in the course of its reaction to cultural development over ages.

Thus symbol accumulates significant accretions which are absorbed into the collective memory. Then it, consciously or uncosciouly, reapears in folk works of art.

In this line of thinking, the writer analyzes some works of plastic artists, comparing between their symbolism and folk symbols with a view to uncovering the historical development of such symbols over the years.

Then comes a study *"Folkloric Beliefs and Superstions, A long Neglected Field of Folkloric Studies"*, by the American folklorist Wiland D. Hand, in which he focuses – in a rather evaluative tone – on the studies and collections which were made in Europe and America, particularly the United States.

He does not seek – as he said – to carry out a survey of the studies in the field of folkloric beliets and superstitions, but rather he aims at defining scopes of study which still need exploration either in America or the United States .

The auther did not limit himself to define each scope, but he also pointed out to the sources and documents which would be useful in studying the beliefs and superstitions of certain extinct trades and activities which still needs study. He also drew attention to some drawbacks in these sources, such as its lack of information concerning the extent of holding such beliefs and superstitions. Besides they do not provide us with explicit indications

tury, folklorists were satisfied of collecting folkloric texts and a minimum of information concerning its sources and record dates to answer the various theortical and methodoligical questions which were posed at the time in order to reconstruct the past historically. This was due to the fact that folklore was then regarded as fragments left from the past that could be reflected and kept alive through tracing them. With the progress in the field of ethnographical field, however, it became apparent that folklore reflects the past as well as the present. Thus, the interest in collecting the context in, which folkloric texts are told, was born out.

The interest in recording the folkloric context grew such extensive, for the above mentioned reasons, that it partially outshadowed the interest in collecting the folkloric signiticance or significations. But it appeared that it is not always possible to assume the meaning(s) of folkloric material only.

This how Dandes approaches his topic. In this regard he suggested the use of "verbal literary criticism" as an auxiliary term to render this meaning, for as there are different interpretations in literary criticism of written works of literature, there is a different literary criticism for every folkloric material. One of the sources of such criticism is the folklore itself; there is a limited number of folkloric expressions on folklore from the texts of which we can deduce verbal literary criticism. Such folkloric expressions are calld by Dandes metafolklore, i.e. the explanatory folkore.

Adding to this source, Dandes points out to another source of verbal literary criticism – that is more explicit and clear-cut than the previous one, namely the explanatory or side comments added by the narrators in the course of telling stories or singing songs. Yet he considers both sources insufficient to work out a complete and useful verbal literary criticism. Thus the compiler has to resort to other procedurces and methods, both strict and systematic, (defined by Dandes) to deduce verbal criticism from the narrators and the audience. He thinks that it is necessary to continue and repeat such attempts in this regard because it is more likely that interpretations are apt to change more than the texts themselves. The future aim of collecting

# This Issue

With this issue, *El-Fonoun El-Shabeyah* resumes its contact, through translation, with Europian folkloric studies and researches – theoritical and practical – of distinctive scientific solemnity. With a view to the fact that scientific development, in any discipline, is the fruit of incessant efforts by various scientists in different times, this periodical does not only aim through this resumption at making such studies accessible to the Arabic speaking researchers who may be unable to read them in their original foreign texts or may be unable to obtain such texts, but it aspires also to enrich in general the folkloric study.

This issue opens with a study of the American folklorist Alan Dandes *"Metafolklore and Verbal Literary Criticism"*, in which he attempts to explain how important that folklorists should draw out, actively, the meaning of folkloric material from people and how they could do so. In the 19 th cen-

● الأسـعار فى البـلاد العـربيـة :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشـتراكـات مـن الداخـل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشـتراكـات مـن الخـارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسـلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيس النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

A Quarterly Magazine, 42

Issued By : General Egyptian Book

Organization, Cairo

January - March 1994

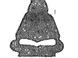



# AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

## FOLK-LORE

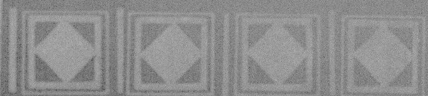
**Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.**

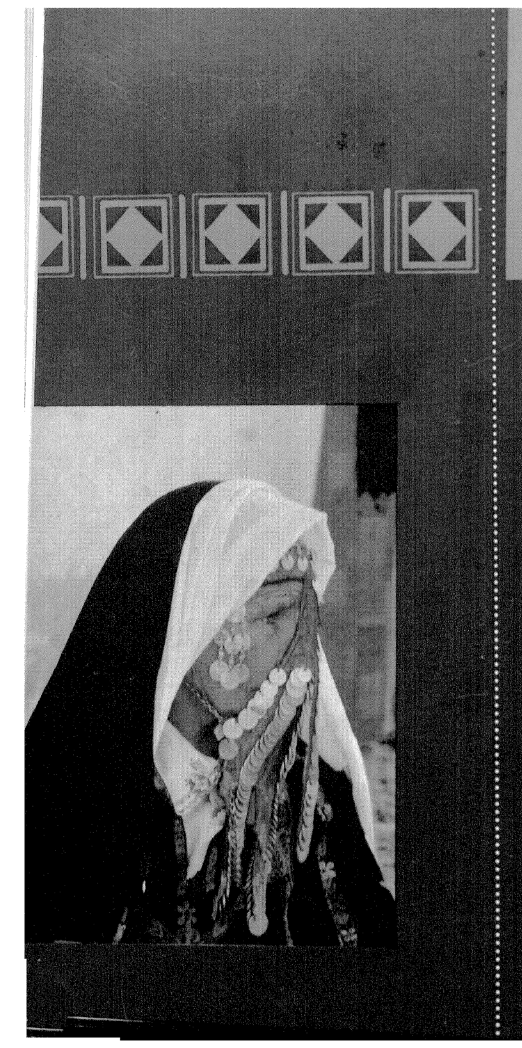




# AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

FOLK-LORE





# الفنون الشعبية

عدد ٤٣

يل - يونية ١٩٩٤

ثمن ٢٠٠ قرش

ة المصرية العامة للكتاب


الفنون
الشعبية





# هذا العدد

ما أن عاودنا الاتصال، فى العدد السابق، بالدراسات والأبحاث الفولكلورية الأوروبية - عن طريق الترجمة، حتى وصلنا عدد لا بأس به من الرسائل، لقراء وباحثين على اتساع رقعة وطننا العربى، يبارك أصحابها هذه المعاودة؛ باعتبارها خطوة حميدة. وقد وصلنا أيضًا طى هذه الرسائل، وكذا عن طريق الاتصال الشفاهى، بعض المقترحات المهمة التى تؤكد حيوية العلاقة بين المجلة وقارئيها. ولعل أول هذه المقترحات هو ذاك الذى يقضى بضرورة عدم إقتصار المجلة على نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المترجمة عن اللغة الإنجليزية وحدها، وإنما يقتضى الأمر أيضًا نشر الدراسات والأبحاث المترجمة عن الفرنسية والروسية والألمانية، وغير ذلك من اللغات الأخرى. وبهذا الصدد نطمئن القراء على أن إدارة المجلة تسعى جاهدة إلى تكوين فريق من المترجمين المتخصصين، الذين يمكنهم الترجمة مباشرة من اللغة الأصلية دون لغة وسيطة، ليساهموا معها فى تحقيق هذا الاقتراح الهام.

أما الاقتراح الثانى، فيقضى بضرورة التوسع فى نشر النصوص الشعبية الموثقة. ومع أن هذا الاقتراح يبدو سهلاً، إلا أن العقبات التى تواجهنا بشانه جليلة على الحصر. وتهيب إدارة المجلة، فى هذا الاتجاه، بالباحثين الفولكلوريين والأنثروبولوجيين وغيرهم، وكذلك القراء الذين يدخل الفولكلور فى دائرة اهتمامهم، أن يوافوها بالنصوص الشعبية الموثقة والمضبوطة بالشكل، والمرفق بها قائمة بالكلمات المستغلقة ومعانيها، حتى يمكنها تحقيق هذا الاقتراح على الوجه الأكمل.

أما الاقتراح الثالث، والأخير، فهو يرى أن الرسالة الأولى لمجلة الفنون الشعبية هى نشر الدراسات والأبحاث الفولكلورية المصرية والعربية. ومن ثم، فليس أقل من أن تتصدر هذه الدراسات والأبحاث غيرها من الدراسات والأبحاث المترجمة عن لغة أخرى. ومع أن إدارة المجلة لا ترى ضرورة لذلك، خاصة وأن الدراسات التى تنشرها لا تخضع فى أولويات ترتيبها لأية اعتبارات غير الاعتبارات الفنية، إلا أنها - تساوقاً مع المشاعر الوطنية والقومية النبيلة التى يشى بها هذا الاقتراح - لا ترى مانعًا من الأخذ به، فى حدود ما تسمح به الاعتبارات الفنية فى ترتيب المواد الصالحة للنشر فى المطبوعة الدورية.

# فهرس


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ● هذا العدد | ٣ |
| ● من فنون الغناء الشعبى : شفيقة ومتولى دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص<br>صفوت كمال | ٩ |
| ● الزمان والمكان فى السيرة الشعبية<br>فاروق خورشيد | ١٧ |
| ● المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى<br>د. إبراهيم أحمد شعلان | ٢٢ |
| ● الشاطر محمد «نموذج ٢»<br>عبد العزيز رفعت | ٣٩ |
| ● الفولكلور والأنثروبولوجيا<br>تأليف : وليام ر. باسكوم<br>ترجمة : أحمد صليحة | ٤٨ |
| ● دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة<br>تأليف : آلان دندس<br>ترجمة : على عفيفى | ٥٦ |
| ● التحليل النفسى والفولكلور<br>تأليف : أرنست جونز<br>ترجمة : إبراهيم قنديل | ٦٢ |
| ● بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة<br>د. جهاد داود | ٧١ |
| ● الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى<br>د. هانى إبراهيم جابر | ٧٨ |
| ● الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية<br>محمود مصطفى عيد | ١٠٦ |
| ● جولة الفنون الشعبية : | |
| ـ خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى<br>حسن سرور | ١١٧ |
| ـ مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا<br>أحمد محمود | ١٢٦ |
| ● مكتبة الفنون الشعبية : | |
| ـ فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم<br>على عثمان | ١٣٠ |
| ـ التراث الشعبى فى دول الخليج العربية ببليوغرافيا مشروحة<br>عبد العزيز رفعت | ١٣٧ |
| THIS ISSUE | ١٥٠ |



العدد : ٤٣ أبريل ـ يونية ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جابر
محمود مصطفى عيد

● صورتا الغلاف :
أمامى : سيدة من الشيخ زويِّد
خلفى : فتاة من الواحات البحرية

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
الجمع التصويرى

وباتجاه ذلك، تستهل المجلة عددها هذا بدراسة صفوت كمال، وعنوانها «من فنون الغناء الشعبى: شفيقة ومتولى .. دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص». وفيها يحدد الكاتب مفهومه لفنية الأداء فى القصة الغنائية، ولقضية الثابت والمتغير فى نصوصها، مقرراً أنه لا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً، ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إليه؛ باعتباره النص «الأصلى والأصيل» للنصوص الشائعة، أو التى بين أيدينا.

ويمضى صفوت كمال فى دراسته مستعرضاً بدايات ونهايات أربعة نصوص غنائية لقصة «شفيقة ومتولى» (من بينهم ثلاثة نصوص جمعها الدكتور أحمد على مرسى، ونشرها فى كتابه «الأغنية الشعبية... مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣)، ليقدم لنا بعد ذلك نصاً خامساً بعنوان «الشرف»، جمعه فى صيف ١٩٦٣ من المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد. ويمثل هذا النص بحق إضافة مثرية لمجموعة النصوص المعروفة لهذه القصة الغنائية، المعبرة عن مجموعة من القيم التى تتبناها الجماعة الشعبية وتدافع عنها.

أما دراسة فاروق خورشيد، التى تلى هذه الدراسة فتحمل عنوان «الزمان والمكان فى السيرة الشعبية»، وهى تتحرك فى إطار المعرفة الوثيقة بسيرنا الشعبية العربية بوجه عام، وتعنى بسيرة «سيف بن ذى يزن» بشكل خاص. والسيرة الشعبية - كما يرى الكاتب - رواية ذات بطل واحد وأحداث كثيرة متصلة، وهى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملحمة فى الأدب الشعبى الغربى. أما أبطالها فلهم منبعان، إما منبع تاريخى حقيقى، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة. ويمر بطل السيرة بمراحل محدودة تبدأ بمرحلة الولادة، ثم مرحلة التكوين، ثم مرحلة الفروسية، ثم المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة؛ حيث يصبح البطل رمزاً للشعب كله وللعرب جميعاً، ثم تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة، وهى مرحلة ما بعد البطل أو مرحلة الامتداد.

ويمضى فاروق خورشيد فى دراسته، موضحاً لنا كيف يتجاوز بطل السيرة حاجز المكان، وكيف يتغلب أيضاً على حاجز الزمان. فالبطل فى السير الشعبية لا يرتبط بمكان محدد رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان؛ فهو بطل يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربى كله، وبخاصة سيف بن ذى يزن، فى السيرة المعروفة باسمه، فهو بهذه المواصفات بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على وجه الأطلاق، وما يزال الأدب المعاصر يحمل لنا صوراً من أحلام هؤلاء المبدعين ومحاولاتهم فى خلق مثل هذا البطل.

وإذا كان فاروق خورشيد قد أولى اهتمامه لقضية الزمان والمكان فى السيرة الشعبية، فإن إبراهيم أحمد شعلان يعنى بالكشف عن «المفاهيم السياسية فى المثل الشعبى»، وذلك فى دراسته الموسومة بهذا العنوان؛ حيث يتناول بالتحليل الدقيق، المدعم بالأمثال الشعبية،

خمسة مفاهيم سياسية، هى : التمايز الطبقى، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعى، الإدارة . مؤكداً على أن الأمثال الشعبية هى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى، وهى تعبر عن فلسفة الشخصية المصرية وهويتها، وتحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق المتاح والممكن، وكذلك إشارات لا يجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار؛ فالقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما أن القيم السياسية الجديدة لا يمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، وبالتالى معالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات.

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالأدب الشعبى المصرى والعربى، يأتى باب «نصوص شعبية»، ليقدم لنا عبد العزيز رفعت على صفحاته نموذجاً ثانياً، مضبوطاً بالشكل، لحكاية «الشاطر محمد». وهو نموذج تلعب فيه التحولات، بدلاً من الأدوات السحرية فى النموذج الأول ـ المنشور بالعدد السابق، دوراً بالغ الأهمية فى انتصار البطل «الشاطر محمد» على رمز الشر «الساحر» فى الحكاية، وتخليص الجماعة الشعبية من شروره، ومكافأته على ذلك بزواجه من الأميرة.وقد أرفق عبد العزيز رفعت بنموذج الحكاية قائمة بمعانى الكلمات التى رأى أنها قد تستغلق على القراء غير المتصلين بلهجة أهل المنطقة التى جمع الحكاية منها.

تأتى بعد ذلك مجموعة المقالات المترجمة، وهى مكونة من ثلاثة مقالات يمثل إثنان منها مرحلة سابقة فى الدراسات الفولكلورية؛ لكنها هامة. وتتمثل أهميتها فى حضورها الفعلى حتى الآن فى مناهج الفولكلور ودراساته. والمقال الأول فى هذه المجموعة هو مقال عالم الأنثروبولوجيا «وليم ر . باسكوم» عن «الفولكلور والأنثروبولوجيا». وفيه نطالع الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، وهو الأنثروبولوجيا الثقافية، ويرى باسكوم أن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بفولكلور، وينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً «الفن اللفظى»، الذى يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية والليجند) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (Ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور؛ لكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور.

ولا شك فى أن هذا التعريف للفولكلور أضيق كثيراً مما ينبغى، وهو ما يراه معظم علماء الفولكلور ويسلكون على أساسه. إلا أن المقال، وهو يعرض للمدخل الأنثروبولوجى فى الدراسة الفولكلورية، يحاول أن يسد الفجوة القائمة بين هذا المدخل والمدخل الأدبى، باعتبارهما منهجين أساسيين ومتكاملين فى دراسة المواد الفولكلورية الأدبية.

ويكتمل تصورنا لتكامل هذين المدخلين، الأدبى والأنثروبولوجى (الثقافى)، إذا ما قرأنا مقال آلان دندس «دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة.. التعريف والتفسير»، حيث يذهب فيه دندس إلى أن تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر أنثروبولوجى يترتب عليه رأى،

مفادة أن كل مجموعة من الفولكلوريين لديها منهج يلائم اهتمامها الخاص، ومن ثم هناك تفكير فى أن يكون لدراسة الفولكلور فى الأدب منهج، ولدراسة الفولكلور فى الثقافة منهج آخر. وبالنظر إلى هذا التقسيم يمكن أن يرى على أنه تقسيم خادع. فمنهج دراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عملياً على القضايا الأدبية والثقافية. وباتجاه تأكيد هذا الرأى يذهب المقال إلى أن هناك فقط خطوتين أساسيتين فى دراسة الفولكلور فى الأدب والثقافة، الأولى موضوعية وتجريبية، والثانية ذاتية تأملية. وهو يسمى الخطوة الأولى «التعريف»، والخطوة الثانية يسميها «التفسير» . ويتكون التعريف، بصورة أساسية، من البحث عن التشابهات، أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. والمشكلة هى أن التعريف قد أصبح غاية فى ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلا من كونه وسيلة لغاية التفسير، التى يعنى بها نقاد الأدب والأنثروبولوجيون، مع أن التعريف هو فقط البداية، أو الخطوة الأولى. وعالم الفولكلور الذى يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. فإذا كان حقيقياً أن علماء الفولكلور يعرّفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا،بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فإنه يتعين على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين آليات تعريف الفولكلور، أو يتعين عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم، وإلا أصبحت الدراسات الفولكلورية مزيجاً متنافراً من بدايات دون نهايات، ونهايات بدون بدايات أصيلة.

أما المقال الثالث، والأخير، فى هذه المجموعة، فهو مقال أرنست جونز، وعنوانه «التحليل النفسى والفولكلور». وكان جونز قد قدم هذا المقال فى الأصل لجمعية الفولكلور الإنجليزية عام ١٩٢٨، ولم يكن له أى أثر يذكر على دراسة الفولكلور الإنجليزى. غير أن إمكانية استخدام المواد الفانتازية الموجودة بالفولكلور كمواد نفسية المصدر مسالة طريفة بذاتها. وكان فرويد - أستاذ جونز - هو أول من لاحظ فى "تفسير الأحلام" أن الرموز الموجودة فى أحلام الأفراد موجودة أيضاً بشكل أكثر تطوراً فى الفولكلور. على أن افتراض جونز فى هذا المقال بإمكانية وجود تناظر بين تطور الإنسان الفرد وتطور الجنس البشرى عامة هو افتراض مثير للتفكير والتأمل، ما لم يكن صحيحاً أصلاً. لكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: هل سلوك الأفراد الطقسى الملازم - كإصرار البعض على تناول كاس قبل النوم أو حتى كوب حليب دافىء - هى «آثار باقية» لمرحلة تطورية مبكرة.. مرحلة الطفولة (حيث كان مفترضاً أن يتم تنويم الطفل باعطائه زجاجة حليب). وإذا كان الأمر كذلك، فكيف يمكن أن يكون هذا مناظراً لبقاء الآثار الفولكلورية فى الحضارة؟ تلك الآثار التى يزعم أنها مشتقة من مرحلة وحشية سابقة فى التطور. يشير جونز إلى أنه ربما كان هناك نظير للمبدأ البيولوجى القائل بتلخيص تطور الكائن الفرد لتطور النوع؛ ولكنه أمر فيه نظر.

على العموم، فإن جونز يأمل - فى نهاية دراسته - أن يعود التعاون بين العاملين فى مجالى الفولكلور وعلم النفس بالنفع على كلا الجانبين.

تبقى بعد ذلك ثلاث دراسات تتعلق بالفنون الشعبية، التشكيلية والموسيقية، وأول هذه الدراسات هى دراسة جهاد داود، وعنوانها «بعض العناصر الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المشتركة» . وفيها يتابع الكاتب النتائج التى خلص إليها من دراسة سابقة له، قارن فيها بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية. وكانت تلك الدراسة قد أسفرت عن وجود علاقة وثيقة بينهما، وكذلك عن وجود الكثير من أوجه الاختلاف، مثل: استخدام الموسيقى الشعبية المصرية للمقامات العربية، بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسى بدون النصف تون، وكذلك احتلال الموسيقى فى أداء الشعائر الدينية الإسلامية لمكانة هامشية، فى حين أنها كانت تحتل فى أداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين مكانة رئيسية. هذه الاختلافات؛ بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة، مثل: آلة السيستروم، والهارب بنوعية المقوس والزاوى، والقيثارة المصرية القديمة، دفعت الباحث إلى البحث عنها فى أفريقيا، باعتبارها الامتداد الطبيعى لمصر جنوباً، ووجد أن ثمة تأثيراً مصرياً مستمراً على الموسيقى الأفريقية، وأن لهذا التأثير جذوره منذ أقدم العصور.

تلى هذه الدراسة مباشرة دراسة هانى إبراهيم جابر عن «الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى». ويؤكد فيها الكاتب على أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية، وعلى ما للخيال عند المبدعين الشعبيين من أثر على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى؛ وذلك بالمخالفة لتراث الفكر الفنى التشكيلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية منه على وجه التخصيص.

وقد دفعت وجهة النظر هذه، التى تربط الأعمال الفنية الشعبية بالفنون الجميلة وتنسبها إليها نسبة عضوية بما تحمله من قيم تشكيلية، دفعت الكاتب إلى التدرج فى جدلية مسترسلة، عبر مستويات عديدة ومتصلة، مع ذاك التراث الفكرى لتوضيح وجهة نظره، ومن ثم تأكيدها، دون أن يغفل ما لهذه الفنون من خصائص تميزها عن الأعمال الفنية التشكيلية الخاصة أو الفردية؛ ليخلص من ذلك إلى موضوعه الأساسى: «الاستلهام والتوظيف فى الفن التشكيلى الشعبى».

وينتقى الكاتب، لإبراز وتأطير هذا الموضوع، أحد الفنون الإنتاجية، التى تلعب الحاسة الجمالية دوراً حيوياً فى تشكيلها؛ وهو فن الفخار، ليقدم لنا وصفاً دقيقاً لطبيعة هذا الفن ومفرداته وطريقة ممارسته، ثم كيفية استلهامه وتوظيفه فى مركز إنتاج الفخار بقرية «جراجوس» ـ التابعة لمركز قوص بمحافظة قنا ـ من جهة، وفى ورشة الخزاف سمير الجندى بمحافظة الجيزة من جهة ثانية. وقد اقتضى ذلك تحليلا لعدد من أعمال الفخار على الجانبين، مما أثرى الدراسة وعمقها.

أما الدراسة الفنية الأخيرة فى هذا المحور، فهى دراسة محمود مصطفى عيد، وعنوانها «الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية». وتهدف هذه الدراسة إلى علاج مشكلة تدهور الطابع فى مصر، وذلك من خلال عرض نماذج من التصميمات والزخارف النابعة من البيئة الشعبية المصرية المتأصلة فى وجدان الفنان الشعبى، نتيجة تجاربه الفنية المتتالية والمتواصلة عبر تاريخ طويل، وعطاء حضارى خصب.

كما تهدف أيضا، من خلال عرض النماذج والأساليب الخطية والزخرفية الشعبية وتحليلها، إلى محاولة التوصل للأشكال الأبجدية فى الكتابات الشعبية، واستبيان ابرز أنماطها التصميمية، سواء كانت نقشاً أو كتابة.

وأخيرا تستعرض الدراسة بعض النماذج التطبيقية المستلهمة من البيئة التراثية الشعبية المصرية فى أعمال «الجرافيك» المتعددة لتصميم الأغلفة والإعلانات بواسطة أحد الفنانين المحدثين.

وهكذا نصل إلى «جولة الفنون الشعبية»؛ حيث يقدم لنا حسن سرور عرضاً لأهم وقائع الندوة التى عقدت فى مركز الهناجر للفنون حول كتاب «خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى»، للدكتور أحمد زايد. وقد شارك فى هذه الندوة، ذ. محمود عودة، ود. فتحى أبو العينين، وأدارتها د. هدى وصفى.

كما يقدم لنا أحمد محمود أهم وقائع مؤتمر العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، الذى عقد فى العاصمةالمجرية بودابست فى الفترة من ١٩: ٢٥ سبتمبر عام ١٩٩٣. وقد شارك فى هذا المؤتمر، الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالإشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا، باحثون من مختلف دول العالم، ومن بينها مصر، التى كان لها حضور مكثف على مستوى الأبحاث والمشاركين.

وأخيرا تاتى «مكتبة الفنون الشعبية». وقد حظت المكتبة فى هذا العدد بعرضين، الأول: أعده على عثمان عن الكتاب التذكارى الذى أصدرته هيئة فولبرايت عن المؤلف الموسيقى المصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة الذكرى الخامسة لرحيله؛ وذلك فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣).

أما العرض الثانى، فقد أعده عبد العزيز رفعت عن الببليوغرافية الفولكلورية التى اصدرها مركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى بعنوان «التراث الشعبى فى دول الخليج العربية.. ببليوغرافيا مشروحة» عام ١٩٩٣. وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابى، د. إبراهيم عبد الله غلوم، د. أحمد عبد الرحيم نصر، د. محمد رجب النجار، وأشرف على مراجعتها القسم المركزى للمعلومات بمركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية.

وبعد، فإن الدعوة مفتوحة للمساهمة فى تحرير هذه المطبوعة القومية، والصدور متسعة لتلقى الملاحظات والاقتراحات البناءة التى نستمد منها القدرة على المضى قدما فى تحقيق الرسالة المنوطة بنا.

المحرر

## من فنون الغناء الشعبى

# ٢ـ شفيقة ومتولى

## دراسة فى أشكال التغير والتنوع فى أداء النص

صفوت كمال

إن العلاقة بين النص وراويه أو مؤديه من القضايا الهامة فى دراسة الأدب الشعبى، وبخاصة فى فنون الغناء، نظرا لأن الأغنية الشعبية بطبيعتها هى نص أدبى ولحن موسيقى. كما قد تتوزع فنون الأداء بين أداء فردى وأداء فردى يصاحبه أداء جماعى كالكورس أو كمرددين فقرات مكملة للنص الغنائى.

وقد تكون الأغانى بلا مصاحبة إيقاعية أو بمصاحبة إيقاعية سواء أكان ذلك بالتصفيق أو بضرب الأرض بالقدم (دب الأرض)، أو كان ذلك بمصاحبة آلات إيقاعية مثل الطار والطبل والطاسات وغير ذلك من آلات الإيقاع الموسيقى. أو قد يكون الغناء بدون آلات إيقاع ويكون بمصاحبة آلات وترية مثل السمسمية، أو بآلات يعزف عليها بالقوس مثل الربابة، أو بآلات النفخ مثل الناى والأرغول والقصبة والمزمار، إلى غير ذلك من آلات موسيقية شعبية، أو كمان وعود مما أدخل على الآلات الموسيقية المصاحبة للغناء الشعبى مثل القانون، وما ماثل ذلك من آلات موسيقية غير شعبية، وغير تقليدية فى آن.

وتتنوع فنون الغناء الشعبى تبعاً لفئات الأعمار والفئات الاجتماعية والمهنية المتنوعة والمتعددة فى المجتمع الواحد، وكذلك تبعا لمناسبات أدائها خلال مجريات الحياة اليومية. ويُشكّل موضوع فنية الأداء قضية هامة فى بحوث المأثورات الشعبية، وخاصة حينما نتناول نصاً ما من النصوص باعتباره نموذجاً من النماذج الأساسية أو الأصلية لموضوع النص، ويظهر ذلك بوضوح حينما يتعرض الباحث لقصة من القصص الشعبى الغنائى، وما تحمله تلك القصة من تغيّر فى النص تغيّرا كاملاً، من حيث الشكل وأسلوب النظم، وكذلك لفنية الأداء الغنائى لنص آخر يؤديه مؤد آخر، وبلهجة أيضاً مغايرة للهجة مؤد غيره.

فمن حيث الشكل نجد أنفسنا أمام نصّين كل نص منهما لا يرتبط بالآخر إلا من حيث الموضوع الذى يتناولانه وعلى سبيل المثال يوجد نص «شفيقة ومتولى»، الذى يسمى حينا بقصة «متولى الجرجاوى» نسبة إلى بلدة بمحافظة سوهاج هى مدينة جرجا، والنص الآخر هو «الشرف»، حيث إن المحور الأساسى الذى تدور حوله أحداث القصة وعناصرها هو الشرف، باعتبار أن التفريط فيه أو المحافظة عليه أو «رد الشرف» أو الثأر له هو الموضوع الأساسى الذى كانت تقوم عليه وبه القصة.. بواقعيتها حينا، وبتخيلاتها الفنية حيناً آخر، وبسياقها الاجتماعى فى أحيان كثيرة. وتتحول المواقف من أنماط من السلوك إلى قواعد وعادات وتقاليد، وتفنى حرية الفرد أمام مفهوم الشرف؛ لأن الشرف

غال، والثأر للشرف هو محور وجود صاحبه، أيا كان السبب. والمجتمع يطلب من الأنثى أكثر مما يطلب من الذكر فى موضوع الشرف. فالشرف كيان يفوق وجود الكيان الإنسانى، لأنه يمتد إلى ما كان وإلى ما سيكون مهما أحاطت الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان بما هو كائن.

وفى نص «شفيقة ومتولى» الشائع تحت هذا الاسم - اسم بطلة وبطل الأحداث، الشقيقة والشقيق - تتنوع المسميات وتتعدد الصيغ فى نظم البناء الفنى لهذا الحدث بكل ما يحمله النص من مشاهد درامية مأسوية، وتناقضات اجتماعية، يلعب فيها الواقع النفسى دورًا هامًا فى خديعة شفيقة، كما يقوم الواجب الاجتماعى بدور حتمى فى نسج مأساة بطلى الحدث بدوافع خارج إرادة كل منهما.

ويشكل الراوى الفنان هذا النسيج الدرامى فى بناء فنى محكم النظم شديد الإيقاع؛ بل والوقع أيضًا، حاد الكلمات لأنه تعبير عن المحظور والمرفوض، ورصد للخطر الكامن فى جوف الإنسان، وكشف عن المجهول الذى يحدد مسيرة الإنسان بوعى وبلا وعى من الإنسان نفسه. هذا التناقض بين الفعل والفكر، والتناقض بين ما يجب وما لا يجوز، هو ما يحرص كل فنان على تكوين صورته بالكلمات وبالأسلوب وبالشكل الذى يجيده ويحبه، بل بالشكل والأسلوب الذى يتلقاه منه غيره من السامعين.

والفنان الشعبى حينما يقدم نصه يقدمه إلى المتلقين دون اصطناع أو افتئات على النص الأصلى، إذ يقدم نصه بتلقائية مباشرة، حيث يَنْتفى الحاجز الوهمى بين المؤدىّ والمتلقى فيقدم نصّه فى وحده فنية جمالية تحقق الذات الجمعية فى الأنا الفردية، وتُشكّل الوجود الفعلى للعمل الشعبى، حينما تَسْتَخدم الجماعة الفرد فى التعبير عما تريد بالأسلوب الذى تحبه وتهواه، ويكون المؤدى هو وسيلة من وسائل التعبير الفنى التى يتوسل بها المجتمع للتعبير عما يريد وفقًا لما يريد، بأشكال متنوعة ورؤى متعددة تكشف كلها معًا، وفى الوقت نفسه، عن مكوّنات ما يدركه، وما يشعر به دون انفصام، ويتحقق ذلك فى عملية فنية معقدة التركيب سوية الشكل.

وحينما نقرأ النصوص المتُغايرة والمتنوعة لقصة «شفيقة ومتولى» نلاحظ وبوضوح شديد أن الرؤية لمضمون الموضوع واحدة، وأن الموقف الإنسانى من الحدث الأساسى ومجموعة الأحداث هو موقف واحد، حتى وإن حمل أحيانا بين أعطافه الرثاء لكلا البطلين أو لأحدهما دون الآخر، فهو فى النهاية موقف اجتماعى جمعى تقرّه الجماعة على ما قد يكون بين هذا وذاك من تباين. والسياق الثقافى للحدث هو الذى يفسر معنى القيمة فى بنية الحدث نفسه، من خلال إدراك نمط السلوك ودوافعه وغاياته. ويتشكل ذلك فى فنية الأداء حيث يكون أحد النصوص «متولى يا جرجاوى» هو أغنية قصصية يلعب الغناء فيها دوراً هاماً فى تكوين الشكل الفنى للنص؛ بحيث تكون عبارة «يا متولى» استكمالاً للمساحة اللحنية للنص الأدبى؛ حتى وإن صاحبها أداء موسيقى، لأن النص هنا بطبيعته كنظم يكون مغايرًا للنص السابق فى تكوينه حتى وإن اتحد معه فى الموضوع.

وقد حاول عبد العزيز رفعت فى مقاله المنشور فى «مجلة الفنون الشعبية» العدد ٣٠/٣١ يناير - يونيو ١٩٩٠ القاهرة ص ٣٩ - ٤٩ القيام بتحليل النص الذى قمت بجمعه فى عام ١٩٦٣ بالمقارنة مع النصوص الثلاث لشفيقة ومتولى، والتى رصدها الدكتور أحمد مرسى فى كتابه «الأغنية الشعبية مدخل الى دراستها» دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٣.

ويتكون النص الأول ص ٢٩٨ من ٢٢١ بيتًا منها ٣٠ بيتًا يردد فيها المرددون: «يا جرجاوى.. يا متولى.. ياجرجاوى»، وهذا النص بعنوان «شفيقة ومتولى»، ومطلعه:

١ - المرددون: يا جرجاوى.. يا متولى .. يا جرجاوى

٢ - المغنى: جاى تايه أدوّر على متولى

٣ - كلام منه العلما تولى

٤ - وأدينى راح أغنى على متولى

٥ - جاه الطلب وخدوه على المركز

٦ - ما فيش لا عم ولا خال له

٧ - مين فى البلد شرب خُله

٨ - عجبهم تحت الطلب خلُه.. متولى .. يا -

٩ - المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى -

ويختتم المغنى الأغنية بتصوير موقف متولى أمام القاضى، فيقول المغنى :

٢٠٢ - المغنى : وبسرعة حددوا له جلسه.. نده له الجاضى وجف جَدامه

٢٠٣ - وجال له بتموّت شفيجة ليه يا متولى..

٢٠٤ جال له يا بيه أنا دمّى فار عمّال

٢٠٥ - مع أسوده عمل الفار.. عمل الفار.. عمال

٢٠٦ - وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢٠٧ ـ جال له يا بيه أنا دمى فار زى العمّال

٢٠٨ ـ ومع الأسوده عمل الفار.. عمل الفار .. عمال

٢٠٩ ـ وحدانا سجره وفيها فرع مال

٢١٠ ـ ما فيش لا عم ولا خال لى

٢١١ ـ أشرب المرار ده والخل ليه

٢١٢ ـ أجطعه يا بيه والا أخلّيه

٢١٣ ـ كان الجاضى اسمه حسن

٢١٤ ـ راجل عنده فضل وإحسان

٢١٥ ـ جال له صراحه جطعه أحسن .. يا متولى

٢١٦ ـ المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

٢١٧ ـ المغنى : جال له صراحه جطعه أحسن

٢١٨ ـ أصل إنت شريف وعملك شئ يعليك

٢١٩ ـ أبدا ما فيش شئ عليك

٢٢٠ ـ غير ست أشهر اشاعة ليك

٢٢١ ـ المرددون: يا جرجاوى .. يا متولى .. يا جرجاوى

اما النص الثانى الذى أورده الدكتور أحمد مرسى فى كتابه أيضًا بعنوان «شفيجة ومتولى» ص ٣١٠ ـ ٣٢٩، فيتكون من ٣٧٩ بيتاً منها ١٢٦ بيتاً يرددها المرددون وتتحدد فى:

«جرجاويه.. ويا عينى.. يا بوى .. يا بوى

جرجاويه.. وغريبه .. يا جرجاويه»

ويكون مطلع الأغنية كالتالى:

١ ـ المرددون : جرجاويه .. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٢ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه .. آه آه يا ناس

وفى البيت الثانى من المطلع فقط يذكر «آه آه يا ناس».

٣ ـ المؤدى: آه يا نا.. يا نا

٤ ـ متولى ماشى ع الترعه

٥ ـ جالو مطلوب فى الجرعه (القرعة أى التجنيد الإجبارى)

٦ ـ وأنا على حادثة الجرجاويه

٧ ـ المرددون: جرجاويه.. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٨ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه

إلى أن يختم المؤدى أغنيته القصصية بالآتى:

٣٦٨ ـ المؤدى: حتى الجاضى فى جوله بيفرز

٣٦٩ ـ جال له ولا تخاف روّح يا عزيز

٣٧٠ ـ ست اشهر بأيقاف التنفيذ

٣٧١ ـ وأدى دور الـ ...

٣٧٢ ـ المرددون: جرجاويه.. ويا عينى .. يا بوى .. يا بوى

٣٧٣ ـ جرجاويه .. وغريبه يا جرجاويه

٣٧٤ ـ المؤدى: أوعى تزعل حالك ياللى

٣٧٥ ـ إذا حمولك تتجل جلى

٣٧٦ ـ وخلص دورك يا سى متولى

٣٧٧ ـ وأدى حال الـ ...

٣٧٨ ـ المرددون: جرجاويه .. ويا عينى .. يا بوى ... يا بوى

٣٧٩ ـ جرجاويه.. وغريبه يا جرجاويه.

أما النص الثالث الذى أورده الدكتور احمد مرسى فى نفس الكتاب وهو بعنوان «شفيجة ومتولى» فيتكون من ١١٥ مقطعاً، ولم يرد به تحديد الفرق بين المغنى والمرددين، ومطلع الأغنية:

١ ـ اسمع حكايه جرت فى سيوط

٢ ـ مع ولد اسمه متولى والنقب فى جرجا

٣ ـ يوم سافر على الجيش.. بكيت عليه جميع جرجا

٤ ـ الولد كان متوسل بالكريم والنبى وابن عمه على

٥ ـ وكان لو مجام يا ناس فى الجيش أهو على

٦ ـ عملو للولد..١ يعلمهم

إلى أن يختتم الراوى نصه فيقول:

١١٠ ـ جامت النيابه..

١١١ ـ جال متولى البنت اختى يا نيابه

١١٢ ـ وأنا اللى مجطعها بإديّه

١١٣ ـ وشرف أبويا يا نيابه .. ما أنزل

١١٤ ـ الا بمزيكة الحكومه .. والكلبشات

١١٥ ـ فى إديّه

أما النص الرابع الذى قمت بجمعه وتدوينه ونشر فى مجلة الفنون الشعبية فى العدد ٣٠ - ٣١ يناير - يونيو ١٩٩٠ ص ٤٣ - ٤٧، فعنوانه «متولى الجرجاوى» ويتكون من ٧٠ موالاً ثلاثيًا (مثلث) وموالين رباعيين فى الختام. ومطلعه:

يا جرجاوى يا متولى يا جرجاوى

١ - جميل وماشى مع نسيبه

وحبيبى أبدا ماحسيبه

والفن الشعبى محاسيبه

يا متولى

٢ - الليل مضى والفجر جا

جالوا طبيبى الفاجر جا

شوف الحادثه اللى فى جرجا

يا متولى

٣ - جميل معانا فى الطّل بات

ومتولى ليه أمه إطلبات

من الجيش جاله طلبات

يا متولى

إلى أن يختتم المؤدى القصة بالآتى:

٧٣ - آدى النسا سبب البلاوى

فى مرضهم إحنا بنداوى

وعاش بشرفه الجرجاوى

وصعيدى عنده الشرف غالى.

وهأنذا أقدم نصاً آخر لنفس حادثة شفيقة ومتولى الجرجاوى، ولكن بعنوان «الشرف»، رواه لى المطرب الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فى صيف عام ١٩٦٣، حينما كنت حينذاك أقوم بإعداد برنامج الفن الشعبى للتليفزيون (وهو برنامج بدأ مع بداية التليفزيون وما زال يقدم إلى يومنا هذا مع تعدد المعدين له، ويرجع الفضل فى استمراره إلى مخرجه المثابر الأستاذ شوقى جمعه متّعه الله بالصحة والعافية)، وهذا النص مغاير للنصوص الأربعة التى أشرنا إليها.

ونص «الشرف» مثله مثل أى موال قصصى يبدأ بأبيات ثلاثة هى «فرش» الموال، ثم «يحبس» البيت الرابع إلى نهاية القصة ليختم به الموال، ويغطى ما سبق فرشه بقافية «جرجا». ويلاحظ فى الموال أن القافية لا تكون هى الحرف الأخير من البيت وإنما هى الكلمة الأخيرة من البيت، لما قد تحمله تلك الكلمة من تورية، أو قد تكون نتاجاً لضم أو اضغام كلمتين فى كلمة واحدة، أو لجناس أو طباق فى الشكل والمعنى. وهذا أمر يتطلب من الراوى مهارة كبيرة فى حصيلته اللغوية، وباللهجة الدارجة فى المجتمع الذى يتلقى منه فنه. ونلاحظ فى النصوص التى بين أيدينا أن الموضوع واحد ثابت، أما أسلوب الصياغة هو المتغير، ولذا تثار قضية الثابت أو الأصلى فى النص والمتغير منه. فأى نص من هذه النصوص هو النص «الثابت» أو الأصلى ؟! وما هى النصوص المتغيرة؟!

فى الواقع أن جميع النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغيرة لنص ما، كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص المتغيرة هى نصوص أصلية فى الوقت نفسه من حيث الشكل، وتتحد كلها معاً فى الوظيفة والغرض. كما يجب أن نلاحظ أن مفهوم الثابت والمتغير الذى شاع فى بعض الدراسات الفولكلورية لابد وأن يخضع لمعايير دقيقة من التحليل لمكونات النص. فلا يوجد فى المادة الفولكلورية - على تنوع أساليب وأشكال ووسائل تعبيرها - نص ثابت، بل كلها متغيرات لنص ما كان موجوداً ثم أخذته الجماعة وبدلته، أو أدخل عليه الرواة «الثقاة» تعديلاً أو تبديلاً، وقاموا بالحذف منه أو الإضافة إلى هذا النص الأصلى والأصيل.

فكل النصوص التى بين أيدينا هى نصوص متغايرة، وكل نص منها قد يدخل عليه الراوى متغيرات جديدة محدودة يمكن فرزها بإنتقاء النص الواحد الأكثر بقاءً بنصوصه الشعرية وصيغه المتكررة والشائعة. كما أنه يمكن أن تكون كل هذه النصوص نصوصاً متغايرة لأصل غير معروف، رغم كل الاختلافات الواضحة بين نص وآخر، على أن نتنبه إلى أن «الثوابت» و «المتغيرات» لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الإنتقاء الزمانى للنص، مهما كان نوع وجنس وشكل هذا النص على اختلاف وسائل التعبير الفنى من تشكيلى وموسيقى وغنائى وراقص، ومرويات شفاهية متنوعة، وسيلتها الكلمة شعراً كان ذلك أم نثراً.

فالثابت لايكون إلا من خلال معرفة الشكل الأساسى فى فترة زمنية معينة، ثم المتغيرات فى هذا الشكل الأساسى، ومعرفة أسباب هذا التغير، سواء أكان ذلك نتيجة متغيرات ثقافية أو اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، إلى غير ذلك من أسباب التغير وعوامله.

كما لابد للدارس الذى يتصدى للتغير الحادث فى أى ظاهرة أو نص أن يتنبه وبدقة إلى العناصر المكونة لهذا

النص أو ذاك، من خلال فرز الأشكال والوحدات والعناصر المكونة لهذا النص أو ذاك. وهى عملية دقيقة تعمل على كشف مجموعة العناصر الممكن أن تكون ثابتة من حيث الشكل، وعن العناصر التى يمكن أن تكون متغيرة من حيث الوظيفة أو الغرض.

فدراسة بنية أى نص أو أى موضوع من موضوعات المأثورات لابد وأن تخضع للكشف عن العلاقة القائمة بين مجموعة العناصر المكوِّنة للنص والمُشكِّلة له، والتغير لابد وأن يكون مرتبطاً كل الارتباط بطبيعة هذه العناصر ذاتها. فقد تثبت بعض العناصر ولكن تتغير أشكال العلاقة بين هذه العناصر فيتغير الشكل العام للنص، أو قد تتغير العناصر ويظل شكل العلاقة بين هذه العناصر المتغيرة (قديمة أو حديثة) قائماً، فيبقى الشكل العام لبناء هذه العناصر ثابتاً، ولكن تنتفى فى الواقع حقيقة بنيته وإن ثبتت وظيفته، ويصبح الشكل جديداً كل الجدة حتى وإن كان الغرض منه لم يتغير.

وهو ما حدث مع مجموعة النصوص التى بين أيدينا عن شفيقة ومتولى. فالحدث واحد والأماكن المفترضة واحدة، والشخوص واحدة، حتى القاضى نفسه كوكيل للنيابة أو قاض أو محقق يتعاطف مع متولى، ويؤكد الراوى ذلك فى تجسيد هذه المقولة بتكرار اسم من يصدر الحكم، فهو حسن، وللفظ نفسه دلالاته، واسم على مسمى فى منْطقه، وإصدار قراره «الحسن». والوحدة التى تجمع بين هذه النصوص هى الحدث نفسه بتنويعاته وتفريعاته وسياقه الدرامى الفنى، من خلال نسق اجتماعى شائع ومجموعة من القيم التى توجه سلوك الفرد داخل مجتمعه، وتحمّله مسئولية حماية هذه القيم. وأهم هذه القيم هى قيمة «الشرف» الذى يتحدد فى مفهوم «العرض» الذى يرتبط بمفهوم «الجنس» فى العلاقات التى يرفضها المجتمع. ولذلك إتخذ المجتمع متولى رمزًا لحماية هذا العرض والحفاظ على كرامته هو كأخ، وكإبن وفى لقيم المجتمع وحارس على هذه القيم.

ومهما كان شكل أو أسلوب التعبير، سواء أكان ذلك فى شكل المواويل التى تصور أحداث القصة - مواويل «متلّته» تتكون من ثلاثة أبيات، أو مواويل «مُرَبّعة» تتكون من أربعة أبيات، أو مواويل ثلاثية متداخلة يلعب بألفاظها وتكوينها المؤدى بمهارة وقدرة، دون أن يخل بالشكل التقليدى للموال. ويبدأ الفنان الشعبى عبد اللطيف أبو المجد فيروى مواله القصصى قائلاً:

يااللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

علشان صبيه كانت من نسا جرجا

الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

ثم يستطرد فى سرد أحداث القصة، إلى أن يختم ذلك بقوله فى حسن:

حميت الأماره وشلت العار من جرجا

وهكذا يبدأ موال «الشرف» بتلك الأبيات الثلاثة، ويختتم بهذا البيت الذى قافيته «جرجا»، فيقول موال «الشرف»:

١ - يااللى جريت الجرايد شوف مجال جرجا

٢ - علشان صبيه وكانت من نسا جرجا

٣ - الوعد جاها لهاها غصب عن جرجا

٤ - فاتت بلدها وطلعت توفى ما عليها

٥ - الأم هانت وابوها نسيته خالص

٦ - كانت صبيه وكان ليها ما عليها

٧ - اتحرك لسانها وعنيها فتحت خالص

٨ - جاب الجرام حطه الملعون فى عنيها

٩ - أدب الحيا راح والوجه انكشف خالص

١٠ - وبان جمالها ظهر على الجسم وعليها

١١ - سمعت بأسيوط بلد فيها رجال من العال

١٢ - نزلت عليها انكتب لها ميل البخت

١٣ - جَابْلِتْها حرمه كهينه أصلها مش عال

١٤ - جالت على فين رايحه يا عديمة البخت

١٥ - ضيعت نفسك هدر شايفه صباك عال

١٦ - جولى لى على اسمك على الله ينعدل البخت

١٧ - جالت شفيجه وأهلى ناس كرام من العال

١٨ - صبحت فى جبل حر جاطع واعمل أيه فى البخت

١٩ - جالت لها بس مزّعتى الحشا منى

٢٠ - تعالى ورا منى شوفى طريج الضلام بجى نور

٢١ - حادخلك بيت يكون سبب العدل منى

٢٢ - وديتها لعايجه فى حياتها لم تحج النور

٢٣ - وقالت صبيه مفيش منها حيا منى

٢٤ - جومى لبسيها تشوفى بيتك يزيده نور

٢٥ - عليها المجدُر انكتب وكان السبب منى

٢٦ - كله وشفيجه بتبكى لم تحج النور

هكذا يبدأ هذا النص بتقديم شخصية شفيقة وما سيحدث لها قبل تقديم غيرها من شخوص القصة وأركان بنائها الدرامى. ويستطرد المؤدى فى وصف حال شفيقة الجديد بعدما تركت جرجا وذهبت إلى أسيوط، دون أن يقص علينا أى شئ عن بقية شخصيات القصة، وخاصة شخصية «متولى»، ويواصل سرد الأحداث التى سوف تمر بشفيقة فيقول:

٢٧ ـ جلعت شفيجه الحلال لبست الحرام بالدين

٢٨ ـ فستان وخلخال جه مسبوك على السيجان

٢٩ ـ وَجلْب وخميسه وأساور دهب باليدين

٣٠ ـ دخلت فى أوده كانت موده فرشها بالدين

١٣ ـ سريرها نيكل لراحة الجسم والسيجان

٣٢ ـ شربت من الخمر كاس فضل العكار والدين

٣٣ ـ وابن الحرام خش فضح العرض والسيجان

٣٤ ـ غرْجت فى حبه شفيجه والهوى ميَّال

٣٥ ـ حبل الوداد إتصل واتعشَّم مع بعض

٣٦ ـ كان عسكرى جيش لعلام الندا ميال

وهكذا تظهر شخصية جديدة تكون تمهيدًا لأحداث القصة، وهو عسكرى نعرف فيما بعد أنه يعمل فى نفس (البلك) مع متولى.

٣٧ ـ وأخو شفيجه شاويش كانوا سوى مع بعض

٣٨ ـ متولى كان فى الصبا زايد حماس ميال

٣٩ ـ شجاع ونبيه يقاعد البلك مع بعض

٤٠ ـ مأمور وضابط وبمباشى اليه ميال

وهكذا ننتقل من شخصية العسكرى إلى ظهور متولى رفيق هذا العسكرى فى الجيش، ونجد أن لمتولى منزلة بين جميع أفراد البلك الذى ينتمى اليه، من المأمور إلى البنباشى لكونه نشيطاً وشجاعاً ونبيهًا.

٤١ ـ فى ليله رأى حلم والفال إتْفَج مع بعض

٤٢ ـ شاف فى منامه الشيلان البيض صبغوا

٤٣ ـ البنت هاجت وسابت السكن والبيت

٤٤ ـ شربوا الخمير والعصير والعمَّه صبغوها

٤٥ ـ ودجُّوا طارهم على هدم الشرف والبيت

٤٦ ـ العار لمن دار ليالى الجهل صبغوها

٤٧ ـ مر الزمان ده يكون خالى الولد والبنت

٤٨ ـ لما النهار لاح وفاج من النوم متولى

٤٩ ـ من الحلم مدهوش وحالته مغيره الصوره

٥٠ ـ جمع رجال البلك والكل متولى

٥١ ـ من ضمنهم عسكرى وكان معاه صوره

٥٢ ـ خدها من ايده وحج الشكل متولى

٥٣ ـ لجاها اخته تمام الشكل والصوره

٥٤ ـ كتم على الخبر واصطنع حسن الجلد والصبر

٥٥ ـ فى الحال دخل البلك وكلم الباشا

٥٦ ـ وطلب أجازه حالا وجتى بفروغ الصبر

٥٧ ـ وجال له أبويا فى حالات الموت يا باشا

٥٨ ـ شربت كاس المرار حنضل ومليان صبر

٥٩ ـ المر متضاف عليه الخل يا باشا

٦٠ ـ مضى له على سته من الأيام وزادهم صبر

٦١ ـ متولى يبكى ودمعه على الخدود يا باشا

٦٢ ـ خد الأجازه وسافر أهل البلد جَابْلُوه

يلعب الحلم هنا كرؤيا لنفس شديدة الشفافية واقعًا فى السياق الدرامى للحدث الأساسى فى المأساة.

٦٣ ـ حريم وشبان رجال الحى بتسلم

٦٤ ـ ما يعرفوش السبب ايه الخبر جابلوه

٦٥ ـ دخل على البيت وجت له الأم بتسلم

٦٦ ـ الأب وسطه انكسر لما العمم جابلوه

٦٧ ـ جال لهم شفيجه راحت على فين ما بتسلم

٦٨ ـ جالوا له ماتت وورناها على جبلوه

٦٩ ـ حلف يمينين ما ياكل زاد ولا يسلم

٧٠ ـ وطلع كسبع الفلا فى البر وحدانى

٧١ ـ جبال ورمال داسها لما راح أسيوط

٧٢ ـ ورمى تكاله على الرحمان وحدانى

٧٣ ـ كان وجت عصره ما ولدهش حريم أسيوط

٧٤ ـ شاويش نظامى سليم الجسم وحدانى

٧٥ ـ سلاحه ماضى يحارب به رجال أسيوط

٧٦ ـ سكنت شجاعته فى راس العجل وحدانى

٧٧ ـ دخل الأماكن شال أهل البلد والحى

٧٨ ـ وجال انا غريب يا أهل الحى دلّونى

٧٩ ـ فرغ نهارى ودخل ليلى علىّ حى

٨٠ ـ فين الموافجين على المومسين دلّونى

٨١ ـ يوصلّونى بفضل المعروف معاى حى

٨٢ ـ جميله بعشره أنا كفايه دلّونى

٨٣ ـ عسكرى من البلك هارب وجاب لى الأذى والحى

٨٤ ـ ملزوم منى أجيبه غصب دلّونى

٨٥ ـ فين العاهرات وفين حتة ولاد الناس

٨٦ ـ يكون جاعد معاهم لأجل الزنا والخمر

٨٧ ـ أنا كنت واجف حرس مدّى الأمان يا ناس

٨٨ ـ خَدَمْ شرايطى وتهمونى فى شرب الخمر

٨٩ ـ سمعوا كلامه الجميع جمله مع التلاتين

٩٠ ـ جاموا عرفوه الطريج وناحية الشارع

٩١ ـ على جهوة العطينى حود على التلاتين

٩٢ ـ السوج كان يوم تلات والزحمه فى الشارع

٩٣ ـ البيت على ناصيه تلجى نمرته تلاتين

٩٤ ـ فيه بلكونه بصبيه منوره الشارع

وهكذا يحدد الراوى الشعبى المكان بتفاصيله، والزمان بأيامه، وجمال شفيقة الذى نوره يفج فى الشارع، وبذلك يمهد الراوى لأحداث أخرى محورها الأساسى والأول هو شفيقة، ثم محورها الثانى المكمل للحدث الدرامى، وهو متولى.

٩٥ ـ متولى بص لشفيجه واللى صار تلاتين

٩٦ ـ دخل على البيت كما جزار فى الشارع

٩٧ ـ وطلع على فوج بسكينته رفيعة الحد

٩٨ ـ ودخل على أخته وجال منى السلام لله

٩٩ ـ أشهد بربى مفيش شريك له حد

١٠٠ ـ محمد نبينا وهو رسوله

١٠١ ـ وضربها فى الجنب ما بين الضلوع والحد

١٠٢ ـ الرجبه شالها وجال زايل والدوام لله

١٠٣ ـ جامت الحكومه عشان تثبت ثبوت الدم

١٠٤ ـ متولى وجف على أخته وقال أنا الفاعل

١٠٥ ـ سكينتى فى أيدى كما طيار بيدفج دم

١٠٦ ـ البنت أختى مفيش غيرى لها فاعل

١٠٧ ـ حافظ نظام الحكومه جارى جانون الدم

١٠٨ ـ الجثّه يا نيابه يكون شيلها على الفاعل

١٠٩ ـ اذا اتنجس اللحم أهله يطهروه بالدم

١١٠ ـ مسح المعاره شرف وثبوت للفاعل

١١١ ـ سمع كلامه النايب على السجون حاله

١١٢ ـ دخل فى زنزانه تحت الحكم والجنايات

١١٣ ـ أول من الدور شاويش الجزاء حاله

١١٤ ـ متولى بيجول أهون الشنج والجنايات

١١٥ ـ العرض زى الجزار ولو ينشرخ حاله

١١٦ ـ ما لوش مداوى ولو اتسجن مع الجنايات

١١٧ ـ لما أراد الكريم باعلان جلسته حاله

١١٨ ـ يوم جلسته جت خلايج كالمطر حضروا

١١٩ ـ من كان مفكر سياسى ومن كان أبوه رباه

١٢٠ ـ والمستشار العمومى ومن معاه حضروا

١٢١ ـ ومن كان معاه الشهايد والجنيه ربّاه

١٢٢ ـ دخل الباشا المحكمه نده للسجين حضروه

١٢٣ ـ الكل فى افكار ومتولى القفص ربّاه

١٢٤ ـ نده لمتولى جال له لبيك يا باشا

١٢٥ ـ جال له غواك شيطانك ما حسبتش حساب الحج

١٢٦ ـ جتلت أختك وخليت دمها باشا

١٢٧ ـ جول لى السبب ايه ما تنكرش وجول الحج

وهكذا يتنقّل المؤلف الشعبى فى تسجيل سيناريو المحاكمة، فمتولى فى السجن بجوار محكمة الجنايات، ومع الجناة من المجرمين، فى حين أنه غير مجرم، إذ إنه لم يقتل بغية السرقة أو القتل فى حد ذاته، بل قتل ليطهر عرضه وعرض أبيه وأعمامه. ويستمر الحوار بين الباشا ـ رئيس المحكمة ـ ومتولى، فمتولى لا ينكر وإنما يقول الحق.

١٢٨ ـ متولى جال له اسمع للسؤال يا باشا

١٢٩ ـ ابويا خلف كحيله وعَزّها على حج

١٣٠ ـ وكان حبيبها رباية أصل يا باشا

١٣١ ـ علفها من اللوز ومشروبها حليب على حج

١٣٢ ـ ولما كبرت جونا الخُطّاب يا باشا

١٣٣ ـ ناس يركبوا الخيل ويهينوا العدو على حج

١٣٤ ـ وأنا شُرتها كتير أصول الشرع يا باشا

١٣٥ ـ ليكوُن غرضها لأحد يرجع علينا الحج

يقدم متولى مثالاً لما كان، ويرمز بالفرس الكحيلة إلى شقيقة، وكيف أنه لم يرغمها على زواج أى ممن طلبوا خطبتها؛ بل ترك لها الخيار لتختار من تشاء، كيلا يلومهم أحد إذا ما زوجوها لمن لا ترضى به زوجًا.

١٣٦ ـ طلعت وبرمت نامت على الجسر يا باشا

١٣٧ ـ جلبت لنا العار والدم اللى فار على حج

١٣٨ ـ ونامت لكديش أصل ما فيش يا باشا

١٣٩ ـ فى شرع مين الحرام يبجى حلال على حج

١٤٠ ـ جوم هات لى عالم يفسر حلمى يا باشا

١٤١ ـ يسرى علىّ الجانون يبْجَى الحكم نور على حج

١٤٢ ـ سؤال وجواب سكتت الجنايات والباشا

١٤٣ ـ واتاجّل الحكم ساعه والغيب فى علم الحج

١٤٤ ـ وبعد ساعه سمعوا الحكم ست شهور

١٤٥ ـ حكم الاشاعه نفذ على سبع جرجاوى

١٤٦ ـ خالى السوابج دخل كركى بست شهور

١٤٧ ـ أول من الدور شاويش الجزاء جاله

١٤٨ ـ الاكل يجى له خصوصى لما وفّى شهور

١٤٩ ـ جام سلم السجين للحربيه جرجاوى (لأن جرجاوى ما زال جنديًا مجنداً فى الجيش)

١٥٠ ـ مامور وضابط عشانه الجميع فرحوا

١٥١ ـ باشا وأمير فرحوا ودار العود

١٥٢ ـ طلع بموكب نظامى بجيش براى أمير

١٥٣ ـ عسكر رجال البلك رفعوا العلم على العود

١٥٤ ـ وشنجى كنجى وطوبجى للنشان وأمير

١٥٦ ـ الكل جالوا يا متولى تعيش لنا وتعود

١٥٧ ـ متولى جال يا أهل جرجا علّوا فى البنيان

١٥٨ ـ وأموا الأساس على العمار ووصوا لنا البنيان

١٥٩ ـ الأصل الخسع طين والطين يتلف البنيان

١٦٠ ـ واذا عليتوه مال يجيب الحج على البنا

١٦١ ـ دا حيطه واطيه وكل الخلج نطُّوها

١٦٢ ـ جوم زيلها وابنى غيرها واوعى من الساكن

١٦٣ ـ هما السبب فى الخساره والبنت تركوها

١٦٤ ـ خليك فى شغلك وعقلك فى الدماغ ساكن

١٦٥ ـ جابلوه أهالى البلد بالفرح وأماره

١٦٦ ـ والورد والفل ريح الزهر وأماره

١٦٧ ـ تعيش يا متولى نسل كرام وأماره

١٦٨ ـ حميت الأماره وشلت العار من جرجا.

وهكذا نجد أن الموقف يتحول من سلوك شخصى مرفوض من الجماعة. ويتمثل فى جريمة القتل، الى موقف قيمى من الجماعة نفسها، الا وهو حماية الشرف. فمتولى فى نظر مجتمعه قد «شال» العار من جرجا، وطهّر عرض وشرف كل واحد من أبناء البلد. ومن هنا كان ذيوع وانتشار هذه القصة لا لكونها حالة فردية ـ ترتبط بفرد ما وسلوكه الشخصى ـ وإنما تتعلق بالجماعة ومجموع قيمها. كما أن البناء الفنى لهذه القصة وسياق رويّها هو الذى أعطى للنص قيمته فى الذيوع والانتشار. ويتميز الإبداع الشعبى بتلك المهارة فى التعبير عن فكر المجتمع ووجدانه تعبيراً صادقاً ومباشرًا. وتكمن قوة هذا الإبداع، بل وجمالياته، فى صدق التعبير، وتكامل اشكال هذا التعبير، على تعدد وسائل وأساليب هذا التعبير الفنى.

# الزمان والمكان فى السيرة الشعبية

فاروق خورشيد

**إذا أردنا ترتيب ألوان الأدب الشعبى حسب تطورها وتعقدها، سنقول إن السير الشعبية هى مرحلة النضج ومرحلة الاستواء، أى المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الأدب الشعبى ونضجه، بدءًا من الحدوتة والحكاية الخرافية إلى الحواديت المجمعة مثل «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، ثم إلى الرواية ذات البطل الواحد والأحداث الكثيرة المتصلة، التى هى بديل فى الأدب الشعبى العربى عن الملاحم فى الأدب الشعبى الغربى.**

والسيرة الشعبية هى قصص تدور حول شخصية واحدة، وكل سيرة بطلها الرئيسى إنسان واحد، نبدأ معه من الميلاد أو ماقبل الميلاد حتى الوفاة أو مابعد الوفاة.

وغالباً مانجد البطل فى السيرة الشعبية له أصول من التاريخ، فإما هو بطل تاريخى بالفعل، أو هو بطل مخترع يمثل مرحلة من التاريخ بذاتها. سنجد فى السير أبطالاً لهم أصول تاريخية ثابتة مثل «عنترة بن شداد» وسيرته التى تتحدث عن شاعر شعبى وعربى معروف تحدثت عنه كتب التاريخ والأدب، كما نجد «سيف بن ذى يزن» وهو أيضًا بطل تاريخى معروف، فهو آخر ملوك اليمن الذى يخلّص اليمن من الاستعمار الحبشى، ومن هؤلاء الأبطال أيضاً «الظاهر بيبرس» وهو ملك معروف فى العصر المملوكى، وأحد الملوك الذين لعبوا دوراً هاماً فى المعارك بين العرب والصليبيين.. وكل هؤلاء ملوك وأبطال لهم بالفعل أصل تاريخى، أى أن البطل هنا ليس مخترعاً اختراعًا، وإنما هو موجود فى التاريخ، والقصاص الشعبى يختار البطل ويحكى عنه ويضيف إليه ويحوله من شخصية فى التاريخ إلى شخصية فى الأدب الشعبى.

وهناك أبطال آخرون قد لا يكونون أصحاب أهمية فى التاريخ، ولكن القصاص الشعبى يختارهم ويضيف إليهم من البطولات مايجعلهم أصحاب أهمية خاصة فى التاريخ الشعبى، ومنهم بالذات الشخصيات التى تمثل القبائل العربية القديمة، فهم لم يخلقوا من فراغ، ولكن من وجود تاريخى معروف مثل أبطال السيرة الهلالية «أبو زيد الهلالى، والزير سالم، ودياب بن غانم»، وكلها شخصيات مرتبطة بقبيلة معينة هى قبيلة «بنى هلال». والسيرة تصف فى هذه الحالة ومن خلال هؤلاء الأبطال تحرك القبيلة نفسه وتاريخ القبيلة نفسها. فنستطيع أن نقول

هنا، إن المنبع منبع قبلي مرتبط بالقبيلة، ورغم أن الشخصيات ليس لها دور تاريخي يذكر في التاريخ المدون أو الرسمي، إلا أنها ذات أهمية عند الشعور القبلي الشعبي لهذه القبيلة أو تلك.

وسنجد إلى جوار شخصيات «أبو زيد الهلالي، والزناتي خليفه، ودياب بن غانم» في السيرة الهلالية، «الأميرة ذات الهمة والأمير عبد الوهاب والسيد البطال» في سيرة ذات الهمة. كما سنجد في سيرة أخرى شخصية «على الزيبق»وهو شخصية نابعة من الشعب نفسه، يمثل طليعة الشعب المغلوب على أمره، والذى يدافع عن نفسه باستعمال نفس أسلحة خصومه.. فإذن نحن نرى أن الأبطال لهم منبعين، إما منبع تاريخي حقيقي، أو منبع مختلق له جذوره التاريخية، ويمثل إما قبيلة أو طائفة أو فكرة.

وسيرة «سيف بن ذي يزن» سيرة ذات أهمية شديدة، حيث تدور حول بطل يمني. واليمن من أقدم الشعوب التى سجل تاريخها الأسطورى، وعرف عنها تاريخ حياة ملوكها وشعوبها شعباً أثر شعب. وكانت اليمن ذات حضارة قبل الحضارات، فحضارتها الحميرية والمعينية والسبائية عاشت فترة من الزمن ثم انقرضت مثلها في ذلك مثل حضارات البابليين والآشوريين، ولذلك أسباب جغرافية وتاريخية. فاليمن كانت من أوائل المناطق ذات الخصب، حيث بنى سد مأرب وكانت لديهمْ زراعة متقدمة، وفي ظروف وجود الماء والزراعة تنشأ الحضارة، إذ هي على الأقل أحد أسباب حضارة أى أمة، حيث تعطى للإنسان الفرصة ليستقر ويطور وجوده وينشئ حضارته.

في اليمن مجموعة من الأساطير والحكايات التى تتحدث عن صراع اليمنيين مع أعدائهم التقليديين وهم الأحباش. وقد ربطت الأساطير اليمنيه القديمة بين اليمن والأحباش، ومن أول التاريخ اليمنى نرى أن الصراع في اليمن كان يتردد بين الاستقلال عن الأحباش أو الخضوع لهم. والأحباش وحدهم في فترة طويلة من التاريخ لم يكونوا يمثلون أنفسهم فقط، إنما كانوا أيضاً الامتداد الرومانى المسيحى في الحضارة، بينما كان الفرس في الناحية الأخرى يمثلون قوة حضارية أخرى. والصراع بين الفرس والروم كان يمثل الصراع بين القوتين الأكبر في العالم، والتاريخ المدون لسيف بن ذى يزن يقول إن الأحباش استعمروا البلاد واستولوا عليها، وأنه قامت حرب سياسية داخل اليمن لاستنقاذ البلاد من الأحباش، وفي هذه الحالة كان لابد من الاستعانة بقوة أخرى تمثل مركزاً من مراكز الثقل في العالم وهي الفرس، وبالفعل ينجح الملك سيف بن ذى يزن في الاتصال بالفرس والاستعانة بهم ضد الأحباش ويخرج الأحباش، وتستقل اليمن استقلالا كليا بفضل بطولة سيف بن ذى يزن ومعاونة بلاد الفرس، وتنضم القبائل اليمنية المختلفة، وبهذا الانضمام أصبحوا قوة قادرة تستطيع طرد الأحباش من البلاد، وهذا هو مادون في التاريخ حول شخصية الملك سيف، البطل التاريخي.

كان لابد إذن من الحركة الوطنية الموجودة داخل اليمن لتحاول الخلاص من الحبشة. وهنا نجد في سيف بن ذى يزن بطلاً هاماً يؤرخ لاستقلال اليمن من الحبشة، ولبطولة الشّعب اليمنى في كفاحه ضد الاستعمار، ويمثل أيضاً أحلام الشعب في الاستقلال والحرية، كما يمثل رأس الحربة التى تقضى على الاستعمار. من هنا كان سيف بن ذى يزن بالفعل رمزا شعبياً وأسطورياً للإنسان اليمنى، ويعتبر اسمه اسماً بطولياً عند الشعب اليمنى عبر التاريخ وحتى الآن. والشخصية التاريخية صالحة تمامًا لأن تكون شخصية مرشحة لبطولة ملحمية، وقد أهتم القصاصون أن يأخذوا هذه الشخصية ويقيموا عنها وحولها هذا العمل الملحمى الكبير الذى سمى: «سيرة سيف بن ذى يزن»

ونحن نطلق على هذا العمل اسم سيرة وليس ملحمة، لأن الملحمة لابد وأن تكون عملاً شعرياً، وسيف بن ذى يزن عمل نثرى رغم وجود تسجيل منظوم لكل الأحداث التى دارت فيها؛ فتتضمن شعراً أثناء الرد النثرى كتخفيف لكل مرحلة من مراحل السيرة، والشعر عند الفنان الشعبى أساس هام في الإبداع، فكلما استوجب الموقف الإنفعال أو تسجيل الحكمة أو الوصف، يستعمل القصاصّ الشعر في السيرة الشعبية. ولكن الشعر ليس أصلاً في كتابة السيرة، وإنما هي تروى رواية نثرية تستخدم في أثنائها المقطوعات الشعرية، إما لتلخيص الأحداث السابقة أو تقديم الحكمة أو الاستعانة بها في وصف مشاعر أحد الأبطال، أو وصف موقف من المواقف الموجودة في السيرة.

وبجوار هذا، فإنه رغم ظهور سيف بن ذى يزن كبطل تاريخي قبل الإسلام، إلا أن السيرة كتبت في العصر الإسلامى، ومن هنا تأثرت السيرة بالروح الإسلامية، كما تأثر بها الأدب العربى كله؛ إذ إننا نشعر أن هناك مسالة بين البطل وبين القدر، تلك المسالة لانراها عند الأبطال الملحميين الإغريق مثلاً، حيث تكون فيهم جذور البطل الدرامى صاحب الموقف الذى يصارع القدر مثلما يصارع قوى الطبيعة والاستعمار والأعداء، بينما في السير الشعبية العربية عامة،

سيرة سيف بن ذى يزن خاصة نرى تعاطفا بين القدر وبين البطل، ونشعر أن هذه القوى دائما مع البطل وليست ضده.. هناك سلام بين البطل وبين الله وقوى الخير المؤمنين بالله.. من هنا اختلف البطل الملحمى عن بطل السيرة من ناحية التكوين والشكل والسمات، ومن ناحية المصير أيضًا.

والبطل فى السير الشعبية عادة يمر بمراحل محدودة، فنحن نبدأ بمرحلة الولادة للبطل، ثم تأتى مرحلة التكوين، حيث يكون فيها البطل إنساناً دراميا عاديًا يصارع قدرية شريرة، مثله فى ذلك مثل البطل الملحمى تمامًا. وحينما ينتصر البطل تبدأ مرحلة جديدة فى حياته وهى مرحلة الفروسية وإثبات تفوقه وجدارته بالبطولة فى إطار البيئة التى عاش فيها. وبعد ذلك تأتى المرحلة الملحمية أو مرحلة السيرة، حيث يصبح البطل رمزا للشعب كله وللعرب جميعاً، فى قضايا عربية تهم الشعب العربى كله، يقف فيها أمام أعداء الشعب العربى كله. تأتى بعد ذلك المرحلة الأخيرة وهى مرحلة مابعد البطل أو مرحلة الامتداد.

فالسيرة الشعبية إذن لها فنية خاصة أولها إطار من البناء الفنى تسير فيه، وسنجد أن هذا الإطار يتكرر فى كل السير الشعبية من «عنترة بن شداد» إلى «سيف بن ذى يزن» إلى «على الزيبق »إلى «الهلالية» وإلى «الظاهر بيبرس». والبطل دائمــاً فى هذه الحالة لا يتحرك فى فراغ، وإنما يتحرك من واقع البيئة التى يرسمها له كاتب السيرة، أى المكان. فمثلا اليمن فى حالة سيف بن ذى يزن، والبيئة العربية الشمالية فى حالة عنترة بن شداد، ومصر فى حالة الظاهر بيبرس وعلى الزيبق، والجزيرة العربية فى حالة الهلالية، بمعنى أن البطل يتحرك من خلال منطلق بيئ، ولكننا نشعر أن كاتب السيرة يتجاوز بسرعة حاجز المكان ويتحرك بلا قيود مكانية.. فهو يتحرك من خلال بيئة المنطقة العربية كلها، ويكاد يخرج أيضًا من حدود هذه البيئة إلى البيئة الحضارية المعروفة وإلى العالم كله. فى الوقت نفسه نجد أن البطل يتحرك من خلال منطلق زمانى معين، ففى سيف بن ذى يزن نحن فى عصر ما قبل الإسلام فى المعارك التى دارت بين اليمنيين والأحباش. أما فى عنترة بن شداد فنرى مرحلة ماقبل الإسلام فى شمال الجزيرة العربية والمعارك التى دارت بين القبائل العربية وبين العرب والفرس. وفى الظاهر بيبرس نرى مرحلة ماقبل وأثناء الحروب الصليبية.وفى ذات الهمة نرى مرحلة الحروب بين العرب والروم، ولكننا أيضاً نشعر أن القصاص كما تغلب على حاجز المكان تغلب أيضا على حاجز الزمان، فالمعارك تدور فى امتداد زمنى يتصل من لحظة تحرك القصاص حول الشخصية التى يتحدث عنها، وعبر الأزمنة المختلفة، بحيث تكاد تلمح كل هذه الأزمنة التى مرت بها البلاد العربية فى معاركها ضد الروم والأحباش والفرس والصليبيين ممثلة فى كل السير الشعبية، فالقصاص هنا يقفز عبر الزمان كما قفز عبر المكان، ويصبح عمله يتناول الحركة منذ المرحلة التى حددها لنفسه وحتى نهاية الحروب الصليبية بالنسبة للقصص أو السير التى أراد لها القصاص أن تمثل الحروب الصليبية مثل الظاهر بيبرس، أما فى السير التى لم يرد لها القصاص من الأصل إلا أن تمثل مرحلة أخرى من مراحل التاريخ القديم نلمح منها اسقاطات وتراكمات فولكلورية ممتدة عبر الزمان.

ومن هنا نرى البطل الشعبى متحرراً من القيدين، من قيد الزمان ومن قيد المكان.. وهذا عنصر رئيسى من عناصر تكوين البطل الأسطورى أو البطل الشعبى. إنه لا يرتبط بمكان معين رغم بدايته من هذا المكان، ولا بزمان معين رغم بدايته من هذا الزمان، هو بطل عام يمثل الأمة العربية كلها، والتاريخ العربى كله. ولذلك نستطيع أن نقول إن هؤلاء الأبطال فى ضمير الإنسان العربى يمثلون الوحدة العربية فى مواجهة كل الأخطار الخارجية وكل التمزقات الداخلية أيضًا، وربما كانت هذه الأعمال الشعبية هى التى حفظت الإنسان العربى من الوحدة التى كانت تشعر الإنسان العربى باستمرار أنه واحد فى مصيره وفى بيئته وفى ماضيه، وعلى هذا فهو واحد فى مستقبله، وربما كان هذا أيضًا من العناصر الرئيسية فى مقومات الوحدة العربية. ونحن حين نتحدث عن مقومات الوحدة العربية نقول الدين وهو الإسلام، واللغة وهى العربية، والواقع الجغرافى أو المصالح هى مقومات هذه الوحدة، ولكننا نرى أن الأخطر من كل هؤلاء هو وجود السير الشعبية هذه؛ لأنها ظلت تعمل فى عمق التاريخ العربى حاملة معنى الوحدة المصيرية منذ البدء وحتى المواجهة مع القوى الخارجية. وعن البطل صاحب العمق التاريخى سيف بن ذى يزن وعنترة بن شداد والظاهر بيبرس. وهى السير المكتوبة عن شخصيات لها أصول تاريخية،.. وعن البطل الفترة والموقف سنجد على الزيبق وهو بطل من خارج التاريخ ألفه الكاتب نفسه، ولكن ليست شخصية حقيقية، بل هو شخصية شعبية لها أصولها؛ ولكن هذه الأصول موجودة فى ضمائر الناس وليس فى صفحات التاريخ.

والقضية فى الشخصية التى يمثلها سيف بن ذى يزن، وهى الشخصية ذات الأصول التاريخية المعروفة، أن

القصاص يبدأ من خلفية تاريخية معروفة ومن منطلق متفق عليه، فعندما يذكر سيف بن ذى يزن فهو يتحدث عن اليمن، فإذا سمى نفسه يحدد الزمان والمكان والمعركة والمواقف، بينما فى السير ذات الأبطال المخترعة أو البطل الفكرة ننتظر حتى ننتهى من قراءة السيرة لنتعرف عن أى عصر يتحدث القصاص وماذا يريد أن يقول.

فهناك يدلنى الاسم على موضوع الرواية والعمل، فحين اتحدث عن الملك آرثر فأنا اتحدث عن المائدة المستديرة، وعندما اتحدث عن مروميول فأنا أتحدث عن صراع إنجلترا من أجل الديمقراطية، وعندما أتحدث عن نابليون فأنا أتحدث عن مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ومعارك فرنسا للسيطرة على العالم، وعندما اقول هتلر فأنا أتحدث عن ألمانيا ومرحلة مابعد الحرب العالمية الأولى. فإذن اسم البطل يحدد الإطار التاريخى والمعارك الدائرة. فى سيف بن ذى يزن، لمن يعرف التاريخ العربى القديم، نحن أمام اليمن والمرحلة التاريخية التى تصارع فيها اليمن ضد الأحباش، وفى هذه الحالة ينتظر السامع والمتلقى أن يستمع لأحداث تاريخية معروفة، وهذا لايحدث فى السير الشعبية بالضرورة بعكس الرواية التاريخية تماماً الملتزمة بالحدث التاريخى المعروف.

فالسيرة الشعبية تنجو من الحدث التاريخى، إذ هى تحــدد فــقط الإطار الزمنى والمكانى باسم البطل وزمنه المعروف. وهى بعد ذلك تخرج فى هذا الإطار التاريخى إلى الحدث الأسطورى أو الشعبى، وتتحول الأحداث التى نعرفها فى التاريخ إلى مجرد خلفية بعيدة جداً قد يستعين بها القصاص وقد لا يستعين بها. فنحن إذن لا ننتظر فى سيرة كسيرة سيف بن ذى يزن أن نتعرف على معارك تاريخية بوقائعها التى حدثت بين الأحباش والعرب، ولكن القصاص فقط يعتمد على أساس وجود هذه المعارك ليجعلها منطلقا لأحداثه دون أن يرتبط بإلزامها بما جاء فى التاريخ، فهو لديه بطل حرر اليمن وبطل يرتبط بالمعارك ضد الأحباش، وهو فى الوقت نفســه لديه مــعــارك وعــداوات قــائمــة بين العــرب والأحباش. أما التفاصيل، وأما الحقائق التاريخية، وأما ما أهتمت به كتب التاريخ فهذه أشياء فى الخلفية وليست فى الأهمية الشعبية، كل مايهم القصاص فى إطار هذا الموضوع أن هناك بطلاً وأن هناك معركة قومية وعداء بين العرب والأحباش. أما كيف يدير القصاص هذه المعارك وكيف يرد هذه الوقائع، وكيف يحدد مراحل الصراع، فهذه قضيته هو الفنية، فهو يعتمد على فنيته، وعلى الواقع النفسى للبطل الذى تخيله، وعلى ما نسجه من أحداث لتلائم هذا البطل المستدعى من عمق التاريخ ليكون بطلاً لعمل شعبى كبير فى سيف بن ذى يزن، وأى عملية تحول البطل من بطل واقعى تاريخى إلى بطل أسطورى وبطل رمز لأمة وشعب. ومن هنا تأتى ملامحه غير محددة تحديداً قطعيًا، أعنى ملامحه كإنسان يجمع معنى البطولة ومعنى الخير ومعنى القوة. إن الملامح الإنسانية تختفى قليلا ويظهر مكانها المعنى المجرد العام. ومن هنا نجد أن ارتباط البطل بالتاريخ موجود، وإن عدم ارتباطه بالتاريخ أيضاً قائم، وهى نقطة هامة أيضًا فى السير الشعبية؛ إذ إن البطل رغم أن له واقع تاريخى إلا انه يتحرر من هذا الارتباط.. وإنه رغم وجوده داخل البيئة إلا انه يتحرر من إطار هذه البيئة.

ولقد بدأ سيف وهو بطل يمنى وانتهى وهو بطل عربى عام، فمعارك سيف بن ذى يزن، التى سنراها فى سيرته، مرتبطة بمصر أكثر من ارتباطها باليمن، وسنجد أن قضيته الرئيسية قد أصبحت استعادة مفتاح النيل من الأحباش. ومفتاح النيل رمز فرعونى قديم، يعنى أن النيل له كتاب أو طلسم أو مفتاح عندما يأخذه الأعداء يحجبون ماء النيل عن مصر، وعندما يسترد المصريون هذا الطلسم أو المفتاح يعود نهر النيل إلى الجريان فى أرض مصر. فالمعركة هنا إذًا تدور حول استرداد مفتاح النيل من الأحباش حتى يجرى نهر النيل فى مصر من جديد.

الرمز هنا عربى، لأنه رغم أن البطل يمنى، إلا أنه يحارب فى قضية مصرية، لأن البطل قد خرج عن حدوده الإقليمية، ومن واقعه التاريخى، ليمثل معركة عامة عربية. وسنلاحظ أن معارك سيف بن ذى يزن أشترك فيها أبطال عرب من شمال الجزيرة العربية وجنوبها، ومن شمال وادى النيل وجنوبه أيضاً، إما جاءوا بأسمائهم ذات السمات التى تشير إلى أصولهم، وإما جاءوا بأسماء رمزية تشير إلى الدور الذى يلعبونه كممثلين لأكثر من بيئة، فليس عبثاً أن نجد فى أبطال السيرة أسماء مثل سعدون الزنجى أو دمنهور الوحش أو أخميم الطالب أو الملكة جيزة. فانتخاب الأسماء هنا إيحاء بوجود أكثر من بطل من أكثر من مكان يساندون البطل ويرمزون إلى البيئة العربية كلها.

ويكمل لنا هذا المعنى أن سـيف بن ذى يزن ينجب فى مرحلة امتداده الأسطورى ثلاثة أولاد هم (مصر) الذى يملك شمال الوادى و (دمر) الذى يملك الشام وهو الذى يجرى نهر بردى وبينهما إبنه الثالث (نصر) الذى يرمز فى اسمه لمعنى الأمل، ولإستمرار هذا التوحيد السياسى فى الامتداد والوجود معا.

ترجح الدراسات حول سيرة سيف بن ذى يزن أنها كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى بوجود شخصية ملك الحبشة (سيف ارعد) باعتباره الشخصية الرامزة للأعداء، والذى كان ملكاً على الحبشة، فحكمها فيما بين عامى ١٣٤١ ميلادية و ١٣٧٢ ميلادية.. وهذه القفزة الأمامية التى جمعت بين سيف بن ذى يزن، وهو ملك اليمن فى القرن السادس وبين سيف أرعد، وهو ملك الحبشة فى القرن الرابع عشر ترسم لنا بوضوح اختفاء التحديد الزمانى لحركة السيرة وحركة كتابها. والواقع أن هذا الجمع بين سيف أرعد وسيف بن ذى يزن أعطى مبرراً سياسياً جديداً لكتابة السيرة غير المعارك بين اليمن والحبشة، تلك المعارك القديمة السابقة للإسلام؛ إذ إن سيف أرعد كانت حياته امتداداً لسلسلة من اعمال القوة والإرهاب، بدأت بحروب والده (عمدا صيون) على العرب القاطنين فى منطقة السواحل المجاورة للحبشة، او فى دولة الطراز القديمة وهى امتداد يمنى فى قلب افريقيا، وذلك اثناء الحروب الصليبية، مما يؤكد ان الحبشة لعبت دوراً فى المواجهة بين المسلمين والغزاة الوافدين من اوروبا باسم الدين. ومن هنا كانت بداية سيرة سيف التى تجعل أمه (قمرية) جاسوسة للملك «سيف ارعد» على ابيه ذى يزن تفتنه حتى يتزوجها، ثم تدس له السم لتقتله. وفى عدة دراسات كشف الدارسون هذه العلاقة المتشابكة بين العرب والأحباش فى هذه المنطقة التاريخية بالذات، من هذه الدراسات كتاب «علاقة الدولة المملوكية الأفريقية» للدكتور حامد عمار، وكتاب بين «الحبشة والعرب» للدكتور عبد الحميد عابدين. وتحدد لنا هذه الدراسات طبيعة العلاقات العدائية فى عهد الظاهر بيبرس وملك الأحباش «أيكونوا»، وفى عهد «ناواس كريستوس» وهو سيف أرعد. ونجد فى «صبح الأعشى» فى الجزء الخامس منه ذكراً لهذه الحروب بين الأحباش وعرب الطراز، وربما كان الذى جمع عند مؤلفى السيرة بين هذين الزمانين المتباعدين هو طبيعة المعارك التى دارت بين الأحباش والعرب قبل الإسلام، والأحباش والعرب فى العصر المملوكى، وربما كان الأمر مجرد وجود اسم سيف عند كلا البطلين اليمنى والحبشى، ولكن هذا الجمع حقق من الناحية الفنية الشعبية قهراً لحدود المكان وتحطيماً لفاصل الزمن. ومن هنا جاء التبرير فى إغفال الحقائق التاريخية المدونة، سواء حول الزمانين أو المكانين اللذين يحددهما التاريخ، وكان من هنا أيضاً المبرر الفنى للإغراق فى الإبداع الخيالى للأحداث والعلاقات، وإدخال ابطال الجان والصحراء والحيوانات الخرافية التى تجعل للقصة منطقها الخاص واحداثها التى لا تخضع لقانون الحدث الزمنى أو الحدث المكانى، والتى تحقق فقط فكرة الموقف القومى ضد الأعداء من ناحية فكرة التحام البطل مع قوى الخير، التى هى قوى الإيمان بالله والارتباط بالدين الإسلامى كمحتوى فكرى يجمع أبناء المنطقة جميعا فى مواجهة أعدائهم.

البطل فى سيرة سيف متحرر من قيد المكان وقيد الزمان، بطل يداعب ذهن المبدعين الخلاقين فى دنيا الفنون على الإطلاق، ومايزال الأدب المعاصر يحمل لنا صورا من أحلام المبدعين ومحاولاتهم فى خلق هذا البطل، ولكن مانراه متحققا هنا فى السير الشعبية العربية بعامة، وفى سيف بن ذى يزن على الخصوص، تحقيقاً روائياً دقيقاً له منطقه وله رؤيته الخاصة وله نجاحه الإبداعى الذى يمكن أن يكون مجالا لاستلهامات فنية وإبداعية دائمة، كما يمكن أن يكون مجالا لدراسات نقدية متعددة.

وقد أتاح تحرر البطل من قيد الزمان والمكان لكتاب السيرة أن يتحركوا فى لا زمان ولا مكان، وفى كل زمان وكل مكان يشاءون، كما أتاح لهم هذا أن يتركوا البطل يتنقل فى المسافات الشاسعة وفى أسرع وقت، إما عن طريق الجان أو عن طريق الأدوات السحرية التى زودا بها بطلهم.. والبطل يتحرك فى الأرض كلها وعبرها، كما يتحرك فى السماء وفى باطن الأرض أيضاً وفى أعماق البحار، كذلك هذه الحرية التى اتاحوها للبطل على الرغم من تصوراتها الخيالية، وأحداثها الخرافية، تلائم المحللين الذين يستطيعون خلق الاسقاطات التى يشاءون، والتى يوحى بها العمل الروائى الشعبى.

كما أنه يخلق فى السيرة جواً شبيهاً بجو الحلم أو جو الأسطورة، حيث يلتقى الماضى بالحاضر بسهولة، وحيث يتم التحرك عبر الزمان والمكان بيسر شديد...

# المفاهيم السياسية في المثل الشعبى

د. إبراهيم أحمد شعلان

مقدمة:

أبدأ هذا البحث بالتعليق على عنوان المؤتمر الذى القى فيه وهو «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرارية والتغير». وهذا العنوان قد يعنى سؤالاً جوهرياً فى حياتنا المصرية عما تحتاجه مصر، هل تنظر إلى الماضى باعتبار انه يشكل عنصراً هاماً فى حياة المصريين، وهو مايعنى الاستمرار والتواصل مع الماضى، أو تنظر إلى ضرورة التغيير وهو مايعنى التعديل والتطوير المناسب لظروف الحياة المستجدة والمتغيرة على الدوام، أو حتى تجاوز الماضى باعتباره حدثاً انتهى بظروفه وملابساته والتفاعل مع الحاضر والتطلع إلى المستقبل هو الأساس والهدف؟

والعجيب أن الأمثال الشعبية قد أجابت إجابات مباشرة على هذا التساؤل فى ثلاثة نصوص.. الأول فى شكل تحذيرى يقول «اللى يبص وراه مايشوفش قُدّامه»، والثانى على شكل نصيحة.. فيقول «بص وراك عشان تشوف قُدّامك»، أما الثالث فهو فى شكل رأى عام فيقول «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده».

* اشترك هذا البحث فى مؤتمر «الثقافة السياسية فى مصر بين الاستمرار والتغير» الذى عقد فى ١٩٩٣/١٢/٤م.

فإذا أمعنا النظر فى هذه النصوص وجدنا أنه رغم ماقد يبدو من تناقض ظاهرى بين المثل الأول والمثل الثانى – وهو فيما نعتقد تناقض لفظى فقط – فإن الأول يحذر من الاستغراق فى الماضى والهروب فى دروبه، وهذا الأسلوب التحذيرى يعنى أنه يجب النظر إلى الحياة المعاشة وإلى المستقبل، ويعنى أن الاستغراق فى الماضى يعوق الحياة والحركة ويعطل الطاقة والحيوية الإنسانية عن الاندماج فى إيقاع الحياة المعاصرة، ويرى المثل أن الحاضر هو الذى يجب أن يستأثر بكل الطاقة الإنسانية وأن الماضى أنتهى، ولا معنى لمجرد التفكير والانشغال به.

أما المثل الثانى فهو يرى أنه لايجب إسقاط الماضى لأنه مصدر العظة والعبرة ومصنع التجارب ومنطلق النصائح المجربة. ومنطق المثل الثانى هو أن التاريخ يعيد نفسه، وإنسان الماضى فى تفاعله مع ظروفه ومحيطه لايختلف عن إنسان الحاضر، ومن ثم فإن تجارب الماضى هى النصائح الجاهزة لمواجهة الحاضر. وهذا ما ركز عليه المثل الثالث.

وهذه الاتجاهات ليست اتجاهات البسطاء من الناس فحسب، ولكنها أيضا تعكس آراء وفلسفات العلماء والباحثين، فنصوص الأمثال عبارة عن مشاهد أو تجارب الماضى شاخصة بيننا يصوغها العلماء والشعبيون كل بطريقته وأسلوبه. والواقع أنه لايوجد مجتمع أيا كانت حداثته قد أسقط الماضى، ولكن يختلف التعامل مع هذا الماضى من مجتمع إلى آخر.

وقد يكون من المناسب أن نقف قليلا عند مصطلح يتقدم الصياغة المثلية، وارتبط بها ارتباطاً وثيقاً، وهذا المصطلح هو مفتاح الموضوع السياسى فى المثل والهدف فى آن واحد. فقد تعود الناس على مصطلح «على رأى المثل» قبل إطلاق المثل، فمعنى كلمة «على» فى الصياغة تعنى «المواقعة» أما كلمة «رأى» فهى تعنى موقف، والموقف هو مجموعة من الأحوال فى اتجاه واحد، وفى المجال السياسى تعنى كلمة «الرأى» يكون «مع» أو «ضد» أو «بين بين»، وإذن فالمثل يعبر عن رأى وموقف «مع» الكلام المطروح «أو ضده» أو «بينهما»، أو هو الرأى والرأى الآخر بلغة الديمقراطية السياسية، بصرف النظر عن شكل الصياغة (نصيحة / تحذير / سخرية / هجوم / تبرير)، وهذا الموقف لايعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنه يمتد إلى الجماعة. ومن ثم فالموقف هنا هو «رأى عام» أو بمعنى آخر إن المثل هو سياسة السلوك الفردى والسلوك الجماعى.

فالمثل الذى يقول «نسيت يافلاح إللى كنت فيه.. كعبك المشقق والطين ماليه» أو المثل الذى يقول «تاكل الفلاح تفاح.. ينزله جعضيض»، ألا يمثل هذا الرأى موقفا جماعياً لطبقة معينة ذات دور فاعل وخطير فى المجتمع حتى وقت قريب، ومازالت تؤثر بشكل أو بآخر عن طريق التداعى والتوريث حتى أيامنا هذه، ألا يعكس هذا موقف الاقطاعى من أحد الفلاحين تجرأ على عمل أو رأى أو قول يرى هذا الاقطاعى أنه ليس من حقه، فيحول المثل على لسانه إلى سوط يلهب به ظهر الفلاح، ويشل إرادة التحدى أو حتى التململ من القهر والظلم والجور لديه. والمثل بهذا يعتبر إحدى وسائل الإرهاب الفكرى لتدعيم السيطرة.

سيتناول البحث خمسة مفاهيم هى : التمايز الطبقى، الصفوة، الحاكم والمحكوم، التصاعد الاجتماعى، الإدارة.

**أولا : التمايز الطبقى :**

إن الذى يتابع مجموعة الأمثال التى تشير إلى هذا الموضوع سوف يلاحظ مجموعة من المصطلحات تعبر بدقة عن الأوضاع الطبقية فى المجتمع، وهى أوضاع تضع طبقة فى مواجهة أخرى، ولايوجد وسط، ومن هذه المصطلحات / فوق - تحت / البحر - الترعة / العين (تحت) - الحاجب (فوق) / العبد - السيد / فقير - مدير / صعلوك - ملك / الغنى - الفقير / الظهر - البطن / البريمو - الترسو / العالى - الواطى / العمدة - الفلاح / ابن ذوات - ابن واطيين. ولدينا أيضاً مصطلحات الذوات والغز (الترك) والباشا والنقيب، وهى مصطلحات تحمل دلالات سوف نشير إليها فيما بعد. ونحن نعتقد أن التكوين النفسى والروحى قد جاء من مصدرين رئيسيين أحدهما : إسلامى وهو الأكثر أهمية والأقرب إلينا والفاعل الرئيسى فى سلوكنا، والثانى : فرعونى يبدو خافت التأثير، وهو يمثل مجرى صغير يغذى هذا المفهوم.

فأما المصدر الإسلامى : فقد جاء فى القرآن الكريم قوله تعالى : «وَهُوَ الَّذِى جَعَلَكُم خَلَائِفَ فى الأرضِ وَرَفَعَ بَعْضَكُمْ فَوقَ بَعضٍ دَرَجَاتٍ لِيَبلُوكُم فِيمَا آتَاكُم إنَّ رَبَّكَ سَرِيعُ العِقَابِ وَإِنَّهُ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ» (الأنعام / ١٦٥). ويقول ابن كثير فى تفسيره : جعلكم تعمرو فيها جيلاً بعد جيل وقرناً بعد قرن وخلفا بعد سلف (ورفع بعضكم فوق بعض درجات) أى فاوت بينكم فى الأرزاق والأخلاق والمحاسن والمساوىء والمناظر والأشكال والألوان وله الحكمة فى ذلك. وقوله تعالى (ليبلوكم فيما آتاكم) أى ليختبركم فى الذى أنعم به عليكم، وامتحنكم ليختبر الغنى فى غناه ويسأله عن شكره والفقير فى فقره ويسأله عن صبره[1]. وجاء فى آية أخرى قوله تعالى «أَهُم يَقسِمُونَ رَحمَةَ رَبِّكَ نَحنُ قَسَمنَا بَينَهُم مَعِيشَتَهُم فِى الحَيَاةِ الدُّنيَا وَرَفَعنَا بَعضَهُم فَوقَ بَعضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعضُهُم بَعضًا سُخرِيًّا وَرَحمَةُ رَبِّكَ خَيرٌ مِمَّا يَجمَعُونَ» (الزخرف / ٣٢). ويقول ابن كثير فى تفسير هذه الآية «قال عز وجل مبينا أنه قد فاوت بين خلقه فيما أعطاهم من الأموال والأرزاق والعقول والفهوم وغير ذلك من القوى الظاهرة والباطنة، وقوله جلت عظمته «ليتخذ بعضهم بعضا سخرياً» قيل معناه ليسخِّر بعضهم بعضا فى الأعمال لإحتياج هذا إلى هذا وهذا إلى هذا. هذا ماقاله السدى وغيره، وقال قتادة والضحاك «ليملك بعضهم بعضا»[2].

ويفسر صاحب تفسير الجلالين الآية : «نحن قسمنا بينهم معيشتهم فى الحياة الدنيا» فيقول «جعلنا بعضهم غنيا وبعضهم فقيرا» ورفعنا بعضهم بالغنى (فوق بعض درجات ليتخذ) بعضهم (الغنى) الآخر الفقير (سخريا) مسخراً فى العمل له بالأجرة. ويفسر الآية «وهو الذى جعلكم خلائف فى الأرض ورفع بعضكم فوق بعض درجات ليبلوكم فيما آتاكم» فيقول «رفع بعضكم درجات بالمال والجاه وغير ذلك ليختبركم ليظهر المطيع منكم والعاصى»[٣].

والتفسير الإسلامى بهذا يتحدث عن التفاوت فى الرزق والأخلاق والعقول والمناظر والأشكال والألوان ولاختبار النفس الإنسانية بالرضى والشكر على الغنى والصبر على الابتلاء بالفقر، وأيضا لهدف آخر مادى بقصد العمران بإحتياج الغنى للفقير وتسخيره فى الأعمال لعمران الأرض، وإحتياج الفقير للغنى بتقديم جهده وطاقته للحصول على استمرار حياته والصبر على المشقة والإبتلاء.

وهذه الدرجات التى اشار إليها المفهوم الإسلامى لاتقتصر على البشر العاديين، ولكنها تمتد لتشمل الأنبياء، فيقول جل وعلا «وتلكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ مِّنْهُم مَّن كَلَّمَ اللَّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ» (البَقَرة / ٢٥٣).

فالإسلام يتحدث عن واقع بشرى بوجود التفاوت بين البشر فى الجانبين المادى والروحى، ولذلك أقر بالطبقية بهدف التعاون والتكامل خدمة لهدف أسمى وهو عمران الأرض.

ولاشك أن هذا المفهوم عنصر هام يطرق أسماع المسلمين فى كل الأوقات، ولامجال هنا لإبراز الجانب الآخر من الصورة الإسلامية، وهو جانب المسئولية الملقاة على عاتق الغنى ومن على شاكلته، أو المسئولية المترتبة على هذا التفاوت الطبيعى. وهى مسئولية شدد عليها الإسلام حتى أصبحت فى بعض صورها أصلاً من أصول الإسلام الخمسة وهى «الزكاة»، فضلاً عن مفاهيم الصدقة والرحمة والعطف والتكافل والتعاون.. إلخ مما قد يخرجنا عن الموضوع الرئيسى وهو الطبقية.

فإذا إنتقلنا إلى التاريخ الفرعونى وجدنا نفس الاتجاه. فقد جاء فى حكم وأمثال بتاح حتب «إذا كنت وضيعًا فسر فى ركاب رجل عظيم فتكون أعمالك مباركة أمام الرب، وإذا عرفت رجلا صغيرا ارتفع فصار عظيما فقدم له فروض التجلة والاحترام التى تتناسب مع المركز الذى وصل إليه» ويقول الحكيم فى مكان آخر «ليكن مسلكك متزنا عندما تكون بين النبلاء ولبقا أمام سيدك ومولاك ولتفعل كل مايأمر به»[٤].

فالنص يؤكد على طاعة العظيم لأنها ترتبط بالمفهوم الدينى وهو رضا الله، ويشدد على توقير الصغير الذى انتقل إلى مصاف العظماء، بمعنى احترام العظيم أو احترام الطبقة العليا، وبمعنى آخر القيمة لذاتها. كما يؤكد النص على ضرورة السمع والطاعة، وبجانب هذا تشدد المفاهيم المصرية القديمة على مسئولية الكبير إزاء الصغير.

معنى ذلك اننا أمام مصدرين رئيسيين للتأكيد على مفهوم الطبقية وكلاهما يربط هذا التأكيد بالمفهوم الدينى، ولاخلاف لنا مع ذلك لأن هذه القضية هى إحدى سنن الكون الرئيسية، لأن البشر ليسوا سواء. وقد اعترف النص المثلى بذلك صراحة فقال «ربنا ما سوانا إلا بالموت»[٥] بمعنى استحالة المساواة بين البشر إلا بعد العودة إلى التراب.

والواقع أن هذه البديهية الحياتية لاتمثل مشكلة، ولكن المشكلة فى سوء استخدام الحقائق الإنسانية أو فى التطبيق، فلو تابعنا النصوص المثلية التى ترصد الطبقات وتتحدث عن العلاقات بينها لوجدناها تدور حول العناوين التالية :

١ - الياس والا يئاس :[٦].

اللى يبص لفوق يتعب/.... صوابعك مش زى بعضها/...

ايش جاب البحر للترعه قال لده طلعه ولده طلعه/.. العين ماتعلاش عن الحاجب/.... السبع سبع ولو فى السجن عاشا والكلب كلب ولو سموه باشا... إلخ.

٢ - الاستعلاء والتحقير :

ايش جاب العبد لسيده قال لده طلعه ولده طلعه[٧]/

عامل مدير ولا تعامل غفير / العب مع العبد يوريك شقه / ايش جابك ياصعلوك بين الملوك / هى الترعه تقول للبحر انت رايح فين / الفلاح لما يتمدن يجيب لأهله نصيبه... إلخ.

٣ - التهديد والتحذير والردع :

مش كل الطير اللى يتاكل لحمه / لما انا أمير وأنت أمير مين يسوق الحمير / هتربط حمارك جنب حمار العمده؟ / هتربط حمارك جنب حمار الكتبه.. إلخ.

٤ - الإحساس بالظلم والقهر :

آخر خدمة الغز علقه / ابن الطبيب عينه بتطيب وابن الفقير نقير / ناس هايصه وناس لايصه / اللى مالوش ضهر ينضرب على بطنه / ناس تنحب وناس تنضرب بالكرباج... إلخ.

### ٥ - التسليم والاستكانة :

الدنيا دى زى قطر السكه الحديد فيها البريمو وفيها الترسو / عمر الكلب مايبقى سبع / الميه ماتجريش فى العالى / قال ياقرد هايسخطوك قال هيعملونى غزال / ربنا ماسوانا إلا بالموت / ناس فوق وناس تحت... إلخ(٨).

ولاشك أن كل هذه العناصر تؤدى إلى بعضها إذ إنها سبب ونتيجة فى آن واحد، فاليأس والاستعلاء والتحقير والتهديد يؤدى إلى الإحساس بالظلم والاستكانة والتسليم بأزلية التفرقة، كما أن الاستكانة والتسليم يؤديان إلى التمادى فى الاستعلاء والتحقير، وكلاهما يؤدى إلى اليأس من القدرة على تغيير الأحوال. وقد بلور أحد الباحثين هذه القضية، بعد أن أجرى دراسة ميدانية، فى القول «بأن علاقات القوة تميل نحو فرض القوة المطلقة القائمة على السيطرة والاحتواء، ومن الناحية الأخرى تميل علاقات القوة إلى التبلور حول علاقات خضوع وتبعية»(٩). ويرجع أحد العلماء هذه الطبقية إلى عوامل ثلاثة هى : جمود الطبقة، والفهم الدينى الخاطىء لمبدأ المساواة، والتنشئة العائلية(١٠).

ومن ناحية أخرى فإن متابعة هذه النصوص - وهى مجموعة عشوائية - تدلنا على أن بعضها واضح الصدور عن الطبقة العليا، وهى الأمثال الخاصة بالتحقير والتهديد والردع بقصد التخويف والتحجيم. وهذه تعكس سيكولوجية الطبقة التى تصدرها.. ويكفى أن نقف عند المثل الذى يقول «الفلاح لما يتمدن يجيب لأهله نصيبه» بمعنى أنه لو حاول الإقتراب مما فوقه فإنه سوف يقلب سنن الحياة التى تؤدى إلى كارثة، ونحن لا نتفق مع العقاد الذى يعلق على هذا المثل فيقول «وهو - أى المثل - فيما يلوح لنا من وضعهم - وضع الفلاحين - لامن وضع الأجانب المتمصرين لأنه - المثل - أدنى إلى السليقة المصرية بما فيه من روح الفكاهة والتهكم.. وإن كان المثل فى مغزاه لايدل على تجرد الفلاح من القدرة وخلوه من دوافع الطموح(١١) وذلك أن التصاعد الاجتماعى لم يكن مقبولا، إذ إن مجرد التفكير فيه كان يقابل بالشدة. وفى عهد محمد على عندما أراد أن يعتمد فى جيشه على الفلاحين كانت هناك تحذيرات من الأجانب والطبقة المحيطة به من خطورة الإقدام على هذه الخطوة.

وهذه الطبقة تركز على إقامة الحواجز الأبدية ونقلها لدى البسطاء من الشعور إلى اللاشعور حتى تصبح جزءاً من السلوك التلقائى الذى يصدر عن اللاوعى، وأوصله الناس إلى استحالة المساواة فى الحياة «ولامساواة إلا فى الموت».

والبعض الآخر من هذه النصوص صادر عن الطبقة الدنيا، وهى الأمثال التى تتحدث عن الظلم بصوت خافت أقرب إلى الهمس والوشوشة، إن صح هذا التعبير، وهى تحمل فى ثناياها نفثات الألم المغلف أو الممزوج باليأس والقنوط، وحتى عندما تكون هناك رغبة شكلية فى المساواة من طرف الطبقة الدنيا سريعًا ماتصدر صيحات الاستنكار والتخويف «هتربط حمارك جنب حمار العمده؟ أو «هى الأصول تاهت»... إلخ.

أما من الناحية العددية فإن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة العليا تزيد قليلاً عن نسبة الأمثال الصادرة عن الطبقة الدنيا، بدليل وجودها الذى يميل للزيادة. فنحن إذن أمام فعل ورد فعل، أو كما يقول قانون الديناميكية «كل فعل له رد فعل مساو له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه». ورد الفعل هنا كما رصده أحد العلماء هو شيوع فولكلور الضعف والاستكانة والشكوى والسخرية أحيانا(١٢) «واللى يبص لفوق يتعب»، أو «اللى يبص لفوق رقبته توجعه».

ومن ناحية أخرى فإن التفاعل الطبقى كما تصوره النصوص قائم على طبقتين ولاثالث لهما، ويكفى أن نرى تلك المقابلات التى تلح النصوص فى التعبير بها كالبحر والترعة، وهى ظاهرة ريفية ملموسة، والعبد والسيد، وهى ظاهرة كانت موجودة حتى نهاية القرن الماضى، والصعلوك والملك والأمير والغفير، وكذلك العين والحاجب ووضعهما فى الجسم البشرى، والبريمو والترسو، وهى كلمات حضارية ظهرت مع اختراع السكك الحديدية وإنحدار المياة من أعلا واستحالة العكس، والقرد بدمامته والغزال بجماله ورشاقته. وكل هذه التقابلات أو المقارنات تعمق أسلوب التعامل وتؤكد على قوة الفوارق الطبقية.

ويلاحظ أن الأمثال وهى تعرض علينا أسلوب التعامل بين الطبقتين لاتوضح طبيعة كل طبقة ومكوناتها المادية والفكرية، ولكنها تشير إلى ذلك من طرف خفى ناتج عن التفاعل والممارسة والاحتكاك اليومى، فاذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة العليا / كالغز (الترك)، الطبيب، السيد، الملك، النقيب، العمدة، الأمير، الباشا، الغنى، السعيد.. إلخ.. فإنها فى حقيقة الأمر لاتعطينا أكثر مما يظهر فى الممارسات. وإذا أشارت الأمثال إلى عناصر الطبقة الدنيا وهى : الفقير، العبد، الصعلوك، الفلاح، الغفير، العريان، العويل، الخدّام... إلخ فإنها بالمثل تؤكد ما يدور بين الطرفين من خلال إيقاع الحياة، ولكننا نستطيع أن نقول إن الأتراك كونوا الطبقة الحاكمة فى مصر لمدة أربعة قرون حتى بداية القرن

العشرين، وإن العناصر الأخرى كالنقيب والأمير والباشا والغنى.. إلخ هى مما يدور فى فلك الترك، ويدعم هذه الطبقة المال والسطوة والمكانة.

وقد يتساءل أحدنا فى إستفهام إنكارى : هل هذه الفئات بمسمياتها موجودة فى أيامنا هذه؟ وأستطيع أن أقول عن اقتناع تام إن هذه الفئات موجودة وتؤدى دورها، فالباشا لم يعد له وجود فى الواقع، ولكن رموزه وقيمه وسلوكياته مازالت تلعب دوراً هاماً فى المجتمع، والأمير اختفى منذ عشرات السنين – على الأقل كان موجوداً حتى نهاية الملكية (١٩٥٢) – ولكنه موجود فى داخل سلوكيات بعض الفئات، والعمدة اختفى فى أعقاب الثورة، ولكنه موجود فى رموزه الفاعلة فى الريف ممثلة فى الأكابر والصفوة والتحيز للغنى او صاحب المال، ربما رغبة فى بعض نواله، فيقول المثل «الغنى يطاطوا قُدّامه والفقير يدوسوا عليه»، و«مالك محمول قال وراه ماكول»، و«الغنى شكّته شوكه قامت الدنيا كلها بدوكه والفقير قرصه تعبان قالوا كان فين داير محتار؟».

هذه العلاقات بين الطرفين لاتقوم على نصوص مكتوبة، ولكنها أساساً قامت على معايير التفاعل والمناخ الاجتماعى الذى دعمته فى بعض مراحل التاريخ قوانين وقرارات قامت على القوة والغلبة، كقوة المال أو قوة السطوة الأسرية أو قوة التأثير أو قوة النفوذ، وهى قوى أوصلت «الناس اللى تحت» إلى القناعة او التسليم المطلق بهذه الفوارق حتى وصلت هذه الفوارق إلى تلك الفوارق التى بين السبع والكلب(١٣) أو بين القرد والغزال أو تلك الفوارق التى بين أصابع اليد الواحدة. وهو مايتفق مع ما أشار إليه أحد الباحثين بقوله: «إن الحراك بين الطبقات ضئيل للغاية بشكل لا يستطيع الفرد تمييزه (وبخاصة فى الأزمنة القصيرة) فهناك أوضاع بذاتها تنتظر الفرد منذ ميلاده وتظل تلازمه حتى وفاته وهو غير قادر على تغييرها» أو كما يقول المثل «المتعوس متعوس ولو علقوا فى راسه فانوس» أو أمثال الاستحالة والتعجيز «العين ماتعلاش على الحاجب».

وطبيعى ألا يتوقف رد الفعل على التسليم والشكوى، ولكنه يعبر فى ذات الوقت عن الكراهية «العين ماتكرهش إلا الأعلى منها»، وهو تعبير عن الصراع الدفين بين طرفين غير متكافئين.

### ثانيًا : أصحاب القوة الاجتماعية :

إن هذه الصورة التى قدمتها الأمثال عن الطبقية لاتستطيع أن تعطى الأبعاد الكاملة للوضعية الطبقية، ذلك أن الطبقية لا تعبر عن الواقع بمفهومها الظاهرى / الباشا، الملك، النقيب، الغنى، السيد، العبد، الفقير.. إلخ. أو هى عبارة عن طبقة عليا دائمة الإفتراء على الطبقة السفلى، أو أنها طبقة عليا بمعنى دوام التسلط والتحقير والظلم وطبقة سفلى بمعنى دوام الخوف والاستكانة والكراهية، ذلك أن أمور الحياة والمعاش لاتستقيم تمامًا مع الانحراف الكامل لكفتى الميزان، ولكنها تستقيم مع حق الانتفاع المتبادل فى نطاق دوام الانحراف النسبى فى ناحية دون الأخرى، أو ضرورة التعامل بين الطرفين فى نطاق الظروف الاجتماعية والمناخ العام، فالمثل يقول «اللى مالوش كبير يشترى له كبير» ومثل أخر يقول «اللى تيجى له المصايب يدق الأبواب العاليه».

ومن ناحية أخرى فإن الطبقة لاتعنى العلاقة الأفقية بين الناس فحسب، ولكنها تعنى أيضا الماضى والحاضر. وفى مجتمع كالمجتمع المصرى فإنها تعنى الكثير، ويتمثل هذا فى الماضى الذى يحاول أن يشدد من قبضته «بص وراك عشان تشوف قُدّامك» وهو يقول إنه المرشد والدليل فى طريق المستقبل المجهول، والحاضر الذى يحاول أن يخرج من أسر الماضى ويمزق قيوده، والذى يقول عنه المثل «اللى يبص وراه مايشوفش قُدّامه».

والماضى عند الأمثال يعنى الأصل والعراقة والقديم والحسب والنسب والكبير والمقامات... إلخ. وكلها مصطلحات أو مفاهيم تركز على الماضى وتحاول الربط الوثيق بين الحاضر بإيقاعاته وبين الماضى مصنع التجارب الجاهزة. وفى المجال يقول المثل «الأصل مايكدبش» بمعنى أن الماضى يعنى الصدق والثبات، وأنه عبارة عن صفحة من الحياة قد اكتملت معالمها، وهو مايعطى الثقة فى صدقها. ويقول المثل فى سبيل التحذير أو حتى الردع «أصله يُردّ عليه».

والنصوص المثلية ترى أن الماضى هو أساس الحاضر، وأن نسيان الماضى هو «توهان»، ضياع للحاضر، فيقول «من فات قديمه تاه دور عليه ماالتقاه» ويقول مثل آخر «من نسى أصله خساره العتاب فيه» بمعنى أنه قد انحرف عن جادة الصواب وخرج عن قيم المجتمع الراسخة، ولم تعد تجدى معه النصائح، ومن ثم فقد «رمى المجتمع طوبته» أى لم يعد يمثل طوبة فى جدار المجتمع، أو هو طوبة غير صحيحة ولا تصلح فى بناء الجدار الاجتماعى. ويقول مثل آخر «أصلك فصلك»، ويقول مثل آخر «اللى مالوش خير فى قديمه مالوش خير فى جديده» وكلها تؤكد على العراقة وتحذر من نسيان

الماضى أو اهمال تجاربه وعظاته، وهو مايؤكد الميل النفسى لدى المصريين إلى الاهتمام أو الركون إلى النمط والنموذج أو القوالب الجاهزة.

ومن جانب آخر فإن الماضى يعنى الجذور والأحساب والأنساب أو العصبية، فيقال للشخص على سبيل الاعجاب أو المرح «محسِّب ومنسِّب» أو يقول أحدهم فى مجال الدفاع عن العراقة والحسب «إن شلنا المخالى إحنا اللى صيتنا غالى. و«الصيت» لا يعنى الشهرة فحسب، ولكن يعنى امتداد العراقة، وهو مايعنى أيضًا أن الأصل يتقدم على المال فى تشكيل الوضع الاجتماعى والعصبية الأسرية.

والحقيقة أن هذه الظاهرة الاجتماعية لم تأت من فراغ، ولكنها موجودة لتؤدى وظيفة اجتماعية تعود بالنفع على الجماعة، وهى تأتى أيضًا من بروز نوعية من الأفراد تقوم عليها العصبية والعراقة، وهؤلاء الأفراد يلعبون دوراً هاماً فى رفع شأن الأسرة وتدعيم المكانة بما يقدمون من خدمات متميزة للمجتمع، أو على المستوى الفردى، مما يعجز عنه الغير من بسطاء الناس. فهم أقدر على حل المشكلات اليومية بين الأفراد بما لهم من تأثير وسيطرة، واقدر على فرض سطوتهم وانجاز مشاكل الناس مع الجهاز الإدارى وغيره. وقد أشار إلى هذا أحد الباحثين الميدانيين فى علم الاجتماع فى إحدى مناطق الريف فقال «ومنطق الفلاحين أن هناك عين تنكرم لها ألف عين» وأيضًا «علشان الورد ينسقى العليق»، ويضيف إلى ذلك قوله «ويعتقد الناس فى قدرة هؤلاء على التحدث مع الموظفين الرسميين بطريقة تدل على الشهامة وبحيث يحترمه الطرف الآخر»[١٥]. ويشير الباحث إلى تصورات الجماهير عن الصفوة فيقول «نجد أن تصورات الأفراد للرجال الذين يسلمون لهم زمامهم تأتى على النحو التالى : أنهم أكثر الناس حكمة وأكثر الناس احتراما وبيوتهم ملتقى الجميع ومكان حل النزاعات، ولدى الفلاحين إعتقاد بأن هناك من هو أكثر قدرة على التعامل مع مشكلات الحياة ومن هم أدرى بمجريات الأمور وأقدر على فهمها، ويؤمن معظم الناس بأن الحياة قائمة على مبدأ التدرج [١٦].

إن هذه الصورة التى قدمها الباحث الميدانى لاتختلف عن نصوص الرصد المثلية فى شىء، بل إن النصوص أكثر توضيحا رغم كثافتها الأسلوبية، فيقول المثل «كبير القوم خادمهم» فكلمة خادم تشمل كل نواحى الحياة، بل هو جزء هام ومكمل لحياة البسطاء من الناس، ويأتى مثل آخر ليقدم لنا بدقة المواصفات المطلوبة فى الكبير فيقول «الكبير كبير بمقامه كبير بعقله كبير بفلوسه» وهذه العناصر الثلاثة : الأصالة + رجاحة العقل + المال هى مايحتاجه البسيط من الناس. فالمقام أو الأصالة عنصر فاعل فى التأثير على الجهاز الإدارى ويبعث الهيبة فى الموظف الإدارى، ورجاحة العقل عنصر هام فى مواجهة المشاكل التى تثور بين الناس، وهى مشاكل يومية لايستطيع حلها إلا الشخص العاقل المؤثر على الطرفين المتصارعين أو المتنازعين، وبذلك يستقر المجتمع وتسير الحياة. والعنصر الثالث وهو المال فإنه يساعد فى العسرة، وليس للبسطاء ملجأ فى الضوائق المالية إلا الأغنياء. وهذه العناصر الثلاثة هى مايفتقدها البسطاء من الناس، وهم فى مسيس الحاجة إليها، وليس امامهم إلا اللجوء إلى من يتمتعون بهذه الصفات، ومن هنا يشدد مثل آخر على أن معرفة الناس الكبار كلها مكسب أو مكاسب.

ونحن لانستطيع أن ندرك مغزى أسلوب التوارى وراء الكبير، أو اللجوء إلى أصحاب المقامات، إلا من خلال معرفة حالة التباعد القائمة بين بسطاء الناس والسلطة، أو الخوف من الاحتكاك مع السلطة، ومن ثم فليس لدى هؤلاء الناس إلا اللجوء إلى ذلك الشخص الذى يقدر على حل تناقضاتهم مع السلطة أو مشاكلهم اليومية مع الجهاز الإدارى، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «اللى مالوش كبير يشترى له كبير»، وذلك لكى يحتمى وراءه، بل ويبالغ البسطاء فى تمجيد الكبار حتى بعد موتهم فيقول المثل «إذا مشيت على قبر الكبار إسرع عضم الكبير فى القبر يجرح». وفى هذا السياق يقول المثل «اللى مايسمع كلام كباره ياما يجرى له» ويقول مثل آخر «إذا عرفت الخيار تبقى من الناس الكبار».

على أن العناصر الثلاثة السابقة / الأصالة + رجاحة العقل + المال لاتكفى لاستكمال مواصفات الكبير أو صاحب المقام. فهناك عناصر أخرى لابد من وجودها لدى هذا النموذج من الناس، وأهم هذه العناصر التميز الأخلاقى، إذ لاتكفى رجاحة العقل أو المال ولكن لابد من المزايا الأخلاقية كالصدق والجلد والاستقامة وحسن العشرة والطيبة، ويكفى أن نستعرض مجموعة الأمثال التالية التى تبين المواصفات المطلوبة فى الأصالة :

الأصيل يحلف ويصدق والخسيس يحلف ويكدب / الأصل الردى يردى على صاحبه / إذا غاب عليك أصله فتش على فعله / أصله ينبى عنه / الأصيل قلبك معاه مرتاح / الأصيل مايعبش / الأصيل يتنحى والندل لا / الأصل يجود / العشره ماتهونش إلا على قليل الأصل، ... إلخ، وأيضًا فقد ارتبط الأصل بالهيبة فيقول المثل «اللى له أصل ماينضربش على بطنه».

وهذا مايؤدى بنا إلى القول بأن الأصالة ليست كلمة خالية من المضمون الإيجابى، ولكنها تكليف ومسئولية اجتماعية، وهذا هو المفهوم العملى لكلمة الأصالة فى جانبها المادى والروحى، ومن ثم فإن على بسطاء الناس السمع والطاعة والتقدير، وأن «الناس مقامات»، بما يعنى الحتمية الطبقية. وهو هو مانراه عند قدماء المصريين، فقد جاء فى نصائح الأب لابنه باقتفاء آثار الجدود وسلوكهم فيقول له «فإذا استمعت ووعيت ما ألقيته عليك فأن كل صنيع لك سيكون على غرار عمل الأجداد، أما انطباق هذه الأشياء على العدالة فالفضل يرجع لهم - الأجداد[١٧]».

فالأهتمام بالأصول منذ القدماء المصريين هو اهتمام بالقيم والأخلاق والسلوك.. لماذا؟

«لأن ذكراها لن تمحى من أفواه الناس، ولأن نصائحهم جديرة بالتقدير وكل كلمة ستنقل، ولن تمحى من هذه الأرض أبدًا[١٨]».

ولاشك أن الطبقة وما ارتبط بها من أصول وقضايا اجتماعية وأخلاقية وسلطة مالية قد رتب لها ضربًا من النفوذ يعادل وقد يتفوق على سلطة الحاكم الرسمية، ويكفى هنا أن نشير إلى قضية الانتخابات منذ ماقبل الثورة وحتى الآن، فقد يكتل أصحاب النفوذ والسطوة مجتمعاتهم المحلية فى اتجاه المرشح الذى يريدونه، ونحن نلاحظ كيف تتحرك الجماهير - خاصة فى الريف - بشكل آلى فى اتجاه صفوتهم أو أصحاب النفوذ فيهم، ونحن من جانبنا نفسر ذلك على أنه نوع من الولاء الشخصى أو نوع من رد الجميل أو نوع من تبادل المنافع على الطريقة الريفية والتى فرضتها الظروف وتشابك العلاقات.

ونستطيع أن نقول إن الطبقية قد ارتبطت فى حدها الأعلى بالظلم والقهر والبطش، وفى حدها الأدنى بشىء من الرحمة أو التكافل الاجتماعى[١٩].

وبصرف النظر عن صحة هذا أو رجحان كفة الظلم على العدالة فى معناها الشامل، إلا أنها تعبر فى النتيجة النهائية عن علاقة بين الناس اللى فوق والناس اللى تحت. ونحن على أية حال نعرض بعض أوجه الصور السياسية بقدر ما يتراءى لنا فى النصوص المثلية، معتقدين أن هذه الصورة مازالت تؤدى دورها بشكل أو بآخر، وأن النصوص المثلية تعبر بصراحة صارخة عن واقع اجتماعى فى طرفيه السلبى والإيجابى، وهى ميزة لا تتمتع بها النصوص الأدبية الرسمية، وخاصة فى المجتمعات المتخلفة أو التقليدية، و هى الصراحة التلقائية والمباشرة وليست الصراحة النقدية المغلفة بنعومة الدبلوماسية أو حريرية النقد، إن صح هذا التعبير.

### ثالثًا : الحاكم والمحكوم :

إن الأمثال عندما تتحدث عن الحاكم والمحكوم لاتهتم باللوائح والقوانين التى تحكم علاقة الطرفين، كما أنها لاتنظر إلى هذه العلاقة من الناحية النظرية، فالشعبيون لا يعرفون التنظير ولكنهم يعرفون القيم التى درجوا عليها والعادات التى تشكل حياتهم والتقاليد التى تحكم سلوكهم. ولذلك فإن «الرأى» هو الذى يحكم كل طرف تجاه الآخر، وهو انعكاس مباشر للتعامل بين الطرفين.

والواضح أن كلاهما ينظر إلى الآخر من منظور مختلف تمامًا، وهناك فاصل فكرى كبير، ولم تتقارب الأفكار فى يوم ما، ويمكن تبرير ذلك فى الماضى بأن الحاكم كان غريبًا عن المصريين طوال مئات السنين. والبسطاء من الناس لايفهمون فى مصطلحات التنظير ولا علاقة لهم بالديمقراطية أو الاشتراكية أو الرأسمالية وغيرها من المصطلحات[١٩]، ولكن هؤلاء الناس يفهمون فى علاقة المصالح الآنية، فمن يلبى هذه المصالح والطلبات «فاهلا وسهلا» ومن يساعدهم على حل مشاكلهم اليومية الصغيرة أو مايواجهونه خلال معيشتهم فهو «سيدنا وتاج راسنا»، فأساس العلاقة نفعى برجماتى، إن صح هذا التعبير، واذن ففلسفة البسطاء من الناس فلسفة عملية تهتم بالمحافظة على إيقاع الحياة اليومية دون إزعاج أو توترات قد لايقوى على حلها بمفرده.

أما الحاكم فهو ينظر إلى المحكوم من زاوية مغايرة تمامًا، فهو الآمر الناهى وعلى المحكوم السمع والطاعة، وأوامر الحاكم كأوامر الجيش للجندى «طع الأمر ولو غلط»، وهو أسلوب من أساليب الإرهاب والتخويف، ولذلك وجدنا المثل الذى يقول «إن كان صباعك عسكرى اقطعه» كتعبير عن الكراهية الشديدة. ومن هو العسكرى فى سلسلة الوظائف الحكومية؟!. إن رتبة العسكرى - عسكرى البوليس أو الجيش - من أقل الرتب شأناً فى هذه السلسلة الطويلة إلا انه أكثرها احتكاكاً بالناس.

والذى لاشك فيه أن هذا التباعد بين بسطاء الناس، وهم الكثرة الغالبة فى المجتمع، وبين الجهاز الحاكم قد دفع الناس، عندما تقهرهم الظروف وتضطرهم إلى التعامل معه، إلى اللجوء للوسطاء، وهم نخبة عالم الريف والكتبة العموميون فى الأحياء الشعبية فى المدن، وقد أدّى ذلك إلى عدم وجود نوع من العلاقات الإنسانية بين الطرفين على غير طبيعة المصريين.

والأمثال - فيما نعتقد - من أهم النصوص التى رصدت هذه الظاهرة، وأبرزت رؤية كل طرف للطرف الآخر «وبعظمة لسانه» كما يقول التعبير المثلى، وفى هذا المجال فمن المناسب ان نستعرض مجموعة من النصوص ونكشف عما بداخلها من اتجاهات الأفكار وأبعادها النفسية والاجتماعية.

ومع أن الكثرة الغالبة من الأمثال - فى هذا البحث - مما يأتى على لسان المحكوم، إلا أننا نلمح بعض النصوص التى قد تأتى على لسان الحاكم لتدعيم سطوته، ومنها المثل الذى يقول «سيف السلطه طويل»، «اضرب أبو بشت يخاف العريان»[٢٠]، «يافرعون ايش فرعنك قال مالقيتش حد يُردِّنى»، «يافرعون ايش فرعنك قال مش لاقى حد يقف قُدَّامى»، «حكم القوى على الضعيف ظالمه»، «كل واحد ريس مركبه»، وهى تدور حول تأكيد السلطة بالسيف أو بالضرب أو بالفرعنة (بمعنى التسلط والعنف). وأما لماذا وصل الحاكم إلى مرحلة الفرعنة فلأنه لم يجد معارضة تحد من سطوته أو عنفه، أو لم يجد أمامه شخصًا يقول له «عندك» أو «الزم حدودك».

ومع ذلك فإن نسبة هذه النصوص إلى مجموع النصوص الخاصة بالحاكم والمحكوم لاتتعدى $\frac{١}{١٦}$ من المجموع، وهى نسبة طبيعية تتفق مع المنطق وطبيعة العلاقات. فلماذا يلجأ الحاكم للكلام إذا مارس الفعل مباشرة ودون أدنى احتجاج؟ فالكلام هو حيلة المظلوم أو العاجز، والحاكم ليس كذلك، كما أن هذه النصوص - على لسان الحاكم - مما يمكن أن نسميها أمثال الحواجز. أى الأمثال التى تحجز الرغبة فى الصعود الطبقى أو هى تقول «يبقى الحال على ماهو عليه»، «اللى أمه الطين وأبوه اللياسه منين تيجى له الكواسه؟».

فإذا إنتقلنا إلى النصوص التى يرددها الناس وجدنا أنها عديدة ومتنوعة وتعكس أحوال الناس أو رد الفعل إزاء الحاكم وتتمثل فى :

١ - **الخوف** : اللى ينضرب بالكرباج يخاف من صوته / شعب يخاف مايختشيش صفاره تلمُّه وعصايه تجرِّيه / الباشا من هيبته بينشتم فى غيبته.

٢ - **الطاعة والتسليم** : أنا عبد المأمور / أربط حمارك مطرح مايقول لك صاحبه / قولة حاه تسوق الحمير كلها / إحنا أول المنطاعين وآخر العاصين.

٣ - **التحقير والذلة** : ضرب الحاكم شرف / إحنا لاهنا ولا هناك / اتوصوا بينا ياللى حكمتونا احنا العبيد وانتوا اشتريتونا.

٤ - **اليأس** : هى الترعه تقول للبحر إنت رايح فين / هى الحيتان لما تجوع تاكل ايه غير السمك الصغير؟ / اللى تحسبه موسى طلع فرعون[٢١].

٥ - **الاحتجاج الخافت** : حكم النفس على النفس حرام / هو حكم قراقوش؟.

٦ - **السخرية** : افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه[٢٢] / على رأى اللى بيقول اللى مايرضى بحكم موسى يرضى بحكم فرعون، وذلك على سبيل السخرية من الفرص الضائعة. وقد ينحو الناس على أنفسهم باللائمة كما يقول المثل «احنا شعب مايجيش إلا بالعافيه».

والواضح أن هذه النصوص تتراوح بين الخوف الذى يصل إلى حد الرعب حتى لمجرد سماع صوت الكرباج(٢٣)، وبين الاحتجاج الخافت أو حتى السخرية من النفس عقابا لها على المذلة والضعف والمهانة والدونية.

وبداية إذا قابلنا هذه العناوين على العناوين التى قدمناها فى أمثال الطبقية فإننا لانجد اختلافا كبيرا. فأمثال التمايز الطبقى تتحدث عن اليأس والتحقير والظلم والتحذير والردع والتهديد والاستكانة والتسليم، اما أمثال الحاكم والمحكوم فهى تتحدث عن التسليم والطاعة والتحقير والذلة واليأس والسخرية والاحتجاج الخافت والخوف، مما يدل على مدى الترابط الموجود بين العنصرين. فالطبقات تعنى سيطرة الطبقة العليا على الطبقة الدنيا، وعلاقة الحاكم بالمحكوم تعنى سيطرة الحاكم على المحكوم، وكلاهما وجهين لعملة واحدة - مسيطر ومسيطر عليه (بفتح الطاء) - والسيطرة تعنى حماية المكاسب والمنافع السلطوية.

ويكفى أن نشير إلى تعليق لأحد العلماء على بيانات وردت فى كتاب : كبار ملاك الأراضى الزراعية (ط ١٩٧٥) عن الأعيان والرأسماليين فى الهيئات النيابية فيقول «ومؤدى هذه البيانات ودلالتها أن نسبة تمثيل الأعيان وعناصر الرأسمالية الوطنية فى الهيئات النيابية التى شكلت خلال الفترة مابين عامى ١٩٢٤ - ١٩٥٢ لم تقل عن ٣٧ ٪ وبلغت فى بعض الأحوال ٥٣,٩ ٪ من مجموع النواب، اما نسبة تمثيلهم فى مجلس الشيوخ فلم تقل أبدا عن ٥٠ ٪ من مجموع هيئاته الثلاث، ولم يكن غريبًا قط أن تصبح عضوية هذين المجلسين وراثية فى بعض العائلات الكبيرة، وتكاد تكون مقصورة عليهم بصفة مستمرة، ومع هذه السيطرة الكبيرة على المؤسسات التشريعية رافقتها سيطرة على السلطة التنفيذية ممثلة فى الوزارات[٢٤]. وهناك من القرائن

والبيانات مايؤكد أن مايقرب من ثماني عشرة عائلة من كبار ملاك الأراضي الزراعية ظلت تحتكر مناصب الوزارة إبان الحقبة مابين عامي ١٩٢٤، ١٩٥٢ هي عائلات : غالي، مظلوم، حنا، بركات، روسي، يكن، محمد محمود، صبري، جمال الدين، علوبة، سيف النصر، حامد محمود، عبد الرازق، عبد الغفار، أباظة، سراج الدين، الوكيل، ويصا(٢٥).

وفي قطاع الأعمال قبل الثورة يكفي أن نعرف أنه «رغم جهود بعض الحكومات المصرية لتنشيط الصناعات الوطنية وتمصير الشركات نجد أنه عند قيام الثورة كان رؤساء مجالس إدارة الشركات ينقسمون على النحو التالي :

٢١ ٪ مصريون مسلمون، ٣٠ ٪ أوربيون، ١٨ ٪ يهود، ١١ ٪ شاميون، ٨ ٪ يونانيون وأرمن، ٤ ٪ مصريون أقباط. وقد ظلت سيطرة هذه الجماعات الأجنبية واضحة حتى تأميمات بداية الستينات، إذ توضح قوائم الأسماء التي وضعت تحت الدراسة أن نسبة المصريين المسلمين والأقباط لم تكن تزيد على ٢٨٪»(٢٦).

ولاشك أن هذه الأرقام والنسب المئوية تعكس دلالة مثلية منها المثل الذي ردده المصريون عندما كانوا يعايشون هذه الأحوال، والذي يقول «مصر خيرها لغيرها». وهذا مادعا الشاعر، أحمد شوقي إلى أن يقول «أحرام على بلابل الدوح.. حلال على الطير من كل جنس».أو المثل الذي يتحدث مباشرة على مصر والأجنبي فيقول «مصرنا تاخذ الغريب في حضنها».

ومن ناحية أخرى فإن هذه الإحصاءات والدلالات المثلية تعبر عن ظروف الحكم وطبيعته، وأيضًا التكوين الاجتماعي، بحيث يمكن القول إن الرؤية الشعبية ممثلة في النصوص المثلية تلقي ضوءًا على المناخ الاجتماعي ككل، وتعكس من ناحية أخرى عمق النظرة السياسية للأمور من وجهة النظر الشعبية.

أما عن اختلاف رؤية الشعبيين للطبقات والحاكم فهو اختلاف فرضه طبيعة الأسلوب بين الطبقة - من حيث هي طبقة ليست لها سلطة رسمية - ولكنها تمارس سلطة فعلية ومباشرة على الناس، وهي متداخلة ضمن إيقاع الحياة الشعبية - وبين الحاكم الذي تسنده سلطة رسمية ومقننة ومكتوبة. فهذا الاختلاف يظهر في استخدام السخرية للتنفيس، وأيضًا الاحتجاج الخافت الوجل الذي يطمئن صاحبه إلى أنه لن يصل إلى أسماع الحاكم، لأنه يتردد في الأماكن الخاصة أو الحجرات المغلقة أو ضمن الحوار العابر. ويكفي أن يتردد مثل واحد كالمثل «اللي ينضرب بالكرباج يخاف من صوته» بين الناس لكي يبث الرعب والهلع في النفوس، ويحجِّم من يتصور أو من لديه إمكانية التفكير في الاحتجاج. وقد رصد المثل «الباشا من هيبته بينشتم في غيبته» بعض الأوضاع النفسية التي تحكم المحكوم والحاكم.

وقد أفاض المؤرخون والباحثون في رصد هذه العلاقات(٢٧) وسجلوا ألوانًا من العسف والظلم، وقيل إن محمد أبو الدهب قتل في يوم واحد ستين فلاحًا تحت أقدام الأفيال(٢٨)، ولاشك أن هذه الصور والمشاهد، التي أفاض فيها الجبرتي(٢٩)، تدعم المثل الذي صاغه الناس على صورة دعاء بدفع الشر «ربنا ما يوقفك أمام حاكم ظالم»، «يكفيك شر حاكم ظالم»، أو يقول المثل «فر من الحاكم فرارك من الأجرب» أو «السلطان من لايعرف السلطان» كما يقول المثقفون.

## الحكم الفردي :

يقول المثل على سبيل السخرية «افرحوا واتهنوا بقدومه جاكم بشومه»، والمثل الذي يقول على سبيل التسليم «اللي يركب إحنا خدَّامينه»، أو المثل الذي يقول «اللي يتجوز ستي أقوله له ياسيدي». هذه الأمثال تشير إلى طبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين الحاكم والمحكوم، ولكنها في الوقت نفسه تشير إلى قضية أخرى ربما كانت من أهم القضايا المؤثرة في علاقات الحكم بالرعية، وهي قضية وحدانية الحكم، ذلك أن حكم المؤسسات لم يكن له وجود طوال التاريخ، فالحاكم هو السلطة، وعند المحكوم فإن السلطة ليس لها إطار دستوري وقانوني، ولكنها تتطابق مع شخص الحاكم الذي يستطيع أن يفعل أي شيء(٣٠). والحاكم يرى أنه صاحب المكان بكل ما عليه من أرض وبشر، وهذه الفكرة تعد امتداداً للملكية الخاصة أو البيت الكبير «برعان» أو القصر الملكي أو الإدارة الحكومية، وكلمة «فرعون» وهي اشتقاق من الإصطلاحات السابقة - استعملت منذ بداية الدولة الحديثة خلال عهد تحتمس الثالث - للدلالة على الحاكم نفسه(٣١).

فالحاكم هو الأرض والنيل، والمحكوم جزء من المنظومة التي يمتلكها، ومن ثم فإن الذي يمنحه الحياة هو الفرعون، والحياة بالنسبة للفلاح هي الأرض، وكلما ازدادت حاجته إلى الأرض والتصاقه بها كلما ازدادت حاجته إلى صاحبها الفرعون : الحاكم، ولم يخرج تفكيره في أي فترة من فترات التاريخ عن أن «الأرض عرض»، والعرض يعني الشرف والكرامة والرجولة، وهي صفات يبالغ الفلاح - وهو

الشريحة العظمى فى المجتمع المصرى - فى التعلق بها والفناء فى سبيلها حماية وعناية، كل ذلك قد أضفى على الفلاح سلوكًا خاصًا موائمًا، وأفرز نوعية مناسبة من الأمثال.

والحاكم هو السيد أما المحكوم فهو العبد، إذن فالطرف الثانى محكوم بمشيئة الطرف الأول، وهى رؤية لاعلاقه لها بالتنظيمات الحديثة، وقد ترى على أنها وضع طبيعى، أو بقول ديجى: «فى كل جماعة إنسانية توجد طائفتان من الأشخاص الأولى صاحبة الإرادة الأقوى التى تحكم وتأمر، والطائفة الثانية هى المحكومة الملزمة بالطاعة، أى طاعة الرؤساء وطاعة المرؤوسين، أى بعبارة أخرى طائفة الحكام وطائفة المحكومين. هذه التفرقة بين الحكام والمحكومين نجدها داخل الأسرة والقبيلة والجمعية[٣٢] . نقول إن هذا يمكن أن يكون من الأمور الطبيعية إذا كانت هناك ضوابط تحكم الطرفين فى إطار عملية تنظيمية، بحيث يعرف كل طرف حقوق الطرف الآخر. أما إذا تم تغييب هذه الضوابط فإن العلاقات بين الطرفين تصبح علاقات فردية تحكمها النوازع الفردية على طريقة الفعل ورد الفعل. ويكفى أن نشير إلى قصة المثل «أنا عبد مأمور» والتى تقول : إنه عندما ذهب محمد الدفتردار إلى إحدى القرى وقدم له أحد الفلاحين شكوى باستيلاء ناظر الأرض على بقرته وذبحها وباع لحمها واستولى على ثمنها وفاء لتأخر الفلاح عن سداد الضريبة المستحقة، فما كان من الدفتردار إلا أن أحضر الناظر مقيداً وأحضر الجزار الذى ذبح البقرة وطلب منه ذبح الناظر أمام الجميع من أهل القرية، وتوزيع لحمه بيعًا لأهل القرية بثمن مضاعف وفاء لحق الفلاح، وسلم الفلاح ثمن بقرته. وخلال هذا المشهد سأل الدفتردار الجزار لماذا ذبحت البقرة فقال «أنا عبد مأمور» أمرنى الناظر فنفذت ما أمرنى به، وفى عهد محمد على ايضا اطلق العبد المأمور على رئيس المجلس الأعلى أو مجلس المشاورة الذى انشأه محمد على. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن العلاقات بين الطرفين هى علاقات فردية أو علاقة سيد بعبد أو أوامر يتم تنفيذها دون معقب.

## رابعاً : صعوبة التصاعد الاجتماعى :

يقول العقاد عن علاقة الشعب بالحكومة إن هذه العلاقة هى علاقة مريبة أو مهادنة محتملة، لم تبلغ أن تكون علاقة ود يحرص عليه أو ضمان يحميه إلا فى الندرة التى لايقاس عليها»[٣٣]، فكيف إذن نتوقع أن تكون هناك فرصة للتصاعد أو حتى التفكير فيه. ولأن المصرى كان يعرف استحالة التصاعد الاجتماعى، أو فى أحسن الأحوال صعوبة إيجاد فرصة للتطور الاجتماعى، فقد مالت النغمة السائدة فى النصوص المثلية إلى اليأس والقنوط والتسليم «اللى يبص لفوق يتعب».. إلخ.

وهذه الظاهرة لم يتخلص منها المجتمع المصرى بعد، ويبدو أنها تحتاج إلى سنوات كثيرة للتخلص منها. ومن حقنا فى هذا الطور أن نضع النقط على الحروف ونقول فى استفهام : هل سمعنا عن أن أحد أبناء المسئولين من أصحاب المراكز المرموقة تردد على مكاتب القوى العاملة وظل قابعًا فى انتظار قرار التعيين مثله مثل غيره من أبناء البسطاء؟ وهل سمعنا عن ابن لهؤلاء دخل العمل الحكومى باستثناء بعض الأماكن المرموقة كالسلك الدبلوماسى؟! والمجتمع الشعبى يتحدث عن الذى يقفز إلى مكان مرموق سواء فى الحكومة أو فى سوق العمل فيقول «وراه ضهر».

والعجيب انه فى الوقت الذى اسجل فيه هذه السطور السبت ٤ سبتمبر ١٩٩٣ أجد فى كل من «الأهرام» و«أخبار اليوم» ومجلة «أكتوبر» عددا من الكتاب يتحدثون عن تغييب القانون، فعزت السعدنى يكتب تحقيقاً فى جريدة الأهرام ١٩٩٣/٩/٤ على الصفحة الثالثة بكاملها تحت عنوان «أصحاب الجاه وأصحاب الآه» يتحدث فيه عن هذه الظاهرة، ويقول: «إن كبار المسئولين هنا بينهم الوزراء والمحافظون ورؤساء الشركات الكبرى وأصحاب الأعمال الكبار السمان وذوو النفوذ والسلطان قد أصيب الكثير منهم بفيروس الطناش اللعين، وهو يصيبهم فى سمعهم فلا يسمعون أنات الخلق ولابلاوى الناس ،ثم يتسلل إلى ابصارهم حتى لايشاهدوا المواجع مجسمة أمام أعينهم فى صورة مشاكل ومتاعب وحواجز يومية للهموم.. ويكتب فى الصفحة نفسها الكاتب الأديب يوسف جوهر فى بابه الأسبوعى «الصوت والصدى» مقالاً بعنوان «الأشياء الصغيرة» عن شكاوى المتفوقين من خريجى الجامعات وخاصة كليات الطب وتفضيل أبناء الأساتذة عليهم بكافة الطرق.

وفى أخبار اليوم ١٩٩٣/٩/٤ يكتب كمال عبد الرؤوف فى عموده الأسبوعى «قراءات» حول الموضوع نفسه فيقول.. «نحن نفتح الطريق دائما أمام أشخاص معينين يعتمدون على أشياء كثيرة ليس بينها العمل أو الكفاءة ولا حتى أداء الواجب، وفى الوقت نفسه نغلق باب التقدم والترقى ولانتيح أى فرصة للمجتهدين ولا نعترف بالحكمة القائلة «أنه لكل

مجتهد نصيب». وبكل صراحة هناك أيضا ناس فوق القانون وناس يطبق عليهم القانون بكل صرامة.. والمواطن العادى عندنا يحترم القانون خوفًا ورهبة، اما أولاد الناس اللى فوق فإنهم غالبا ما يدوسون على القانون..» وعلى الصفحة المقابلة يكتب محمود السعدنى فى عموده الأسبوعى «مابعد» عن نفس الموضوع ويقارن بين العدالة فى عهد الرسول والتى كسر بها أعظم امبراطوريتين. وكان السبب فى هزيمتهما هو «تصنيف الناس حسب كشف العائلة ولون الأم ووظيفة الوالد، وأقول هذا بمناسبة مايجرى الآن بالنسبة لبعض المعاهد وبالنسبة لبعض الوظائف، وهى ردة غريبة إلى عصور جاهلية..» ويكتب عن الظاهرة نفسها أيضا د. عبد العظيم رمضان فى مجلة اكتوبر ١٩٩٣/٩/٤ عن إقتصار التعيين فى الخارجية على طوائف معينة أو أبناء البيوتات أو أبناء الذوات.

وهم يدخلون إلى هذه الأماكن تحت شعار غريب، وهو أنه يجب أن يكون لائقا اجتماعيًا لتولى هذه المناصب، وتأتى المقابلات الشخصية مع المتسابقين لتطرد أبناء الناس العاديين حتى ولو كانوا يتمتعون بحسن السمعة والخلق الحسن والتفوق العلمى والاستقامة الاجتماعية وسلامة التربية، تحت دعوى أن هذه الأماكن ذات حساسية خاصة، وأن من يتولاها هم أبناء الأصول أو ذوو المراكز، وأن أبناء البسطاء والعاديين سوف يظهرون عقدهم ومشاكلهم فى المنصب.

وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على سخونة هذا الواقع المعاش، وإن الأمثال كظاهرة تعبيرية لها عين راصدة لما يدور فى المجتمع من ظواهر «ويابخت من كان النقيب خاله كتر عيوبه ورجعه داره» بمعنى تغييب القانون والعدالة والمساواة، ولاشك أن الكتابة فى أماكن متفرقة وفى ظروف مختلفة وفى وقت واحد ليست تواردا للخواطر، ولكنها تدل على قضية معاشة على الساحة، وهى ممتدة منذ القديم، ولو أن هذه القضية قد اختفت من الحياة اليومية لما كان هناك مبرر لوجود هذه النوعية من الأمثال التى تتحدث عن الظلم والمحسوبية.. إلخ مروراً بالنقيب الذى لم يعاصره أحد الآن. ولذلك وجدنا الأمثال التى تتحدث عن المسلمات كالظواهر الطبيعية «العين ماتعلاش عن الحاجب»، «صوابعك مش زى بعضها».. إلخ.

ولذلك فإن هذه النوعية من الأمثال تمثل الصوت السياسى للبسطاء، صوت سياسى يشكو ويسجل ويسخر وينصح ويحذر، أو ما يمكن أن نطلق عليه الصوت السياسى الخافت – لسان حال المجهولين البسطاء فى مواجهة الصوت السياسى الزاعق – لسان حال المعلومين.

* * * *

والواضح مما سبق أن هناك علاقة خاصة بين ثلاث قوى إحداهن، وهى القوة الأضعف، وتتمثل فى بسطاء الناس والفلاحين، والثانية فى الطبقات العليا، والثالثة فى الحاكم، وتبين أن الحلقة الأولى وهى بسطاء الناس تتعامل مع كل من الحلقتين الأخريين بطريقة مغايرة، فعلاقة الفلاح مع أبناء الصفوة هى علاقة خدمات عينية ومشاكل حياتية أو حصوله على قطعة أرض يتعامل فيها بالزراعة مع صاحبها، وفى مقابل ذلك يحصل الكبير على خدمات اجتماعية على المستوى المحلى أو القومى كالانتخابات أو المناصب المحلية التى تخدم وضعهم الاجتماعى والمادى، بينما نجد أن علاقة بسطاء الناس والفلاحين بالحاكم هى علاقة ضعيف بقوة قاهرة مسئولة. والغريب ان هذه العلاقة لاتستقيم إلا بالوسيط الذى يستطيع أن يتعامل مع الطرفين، وهم الصفوة من الناس أو «الناس الكبار»، ومن هنا يمكن أن ندرك مغزى المثل الذى يقول «معرفة الناس الكبار كلها مكسب» أو المثل الذى يقول «اللى تجيله المصايب يدق الأبواب العاليه».

وهذه الحلقة الوسطى – الصفوة – ذات أهميه كبيرة بالنسبة للفلاحين فى الريف وبسطاء الناس فى الأحياء الشعبية، ونحن نعتقد أن نشر الوعى السياسى على مستوى المجتمع كله يبدأ من هذا العنصر الوسيط، ذلك أن بسطاء الناس – لكونهم مشغولين بهموم اللقمة ومدفوعين بغريزة حب البقاء لا يعرفون قضايا الفكر السياسى ومشاكله، بمعنى المشاركة فى صنع القرارات العامة أو الوعى بمحلياتهم وليس لديهم – حتى الآن – أدنى الدوافع لتحقيق المشاركة فى القضايا العامة. فكيف لهذا الإنسان أن يدرك مصلحته الحقيقية وهو مكبل بأغلال وقيود من الأوامر والنواهى والتقاليد والنزعات القدرية والخوف من السلطة والكثير من المعتقدات الشائنة (المشوهة)؟.

ولذلك كان على الشخص أن يستفز ذكاءه الفطرى للمواءمة بين متطلبات البقاء على الحياة فى أدنى صورها، وهو ضرب من السياسة يعتمد على المرونة بكافة عناصرها.

تحاشى المواجهة / التسامح / التغاطى / مشِّى حالك / خلى شويه هنا وشويه هناك / ان فات عليك الغضب اعمله جوده / إذا كان الموج عالى طاطى له / طوِّل روحك / طول

بالك يهد الجبال / حط راسك وسط الرؤوس وادعى عليها بالقطع.. إلخ.

وكل هذه الأمثال تحث على عدم المواجهة فى سبيل الهدف الأسمى، وهو البقاء والعمران والمحافظة على القيم الكبرى كقيمة الأسرة لبناء إنسانى يعتصم به فى مواجهة سطوة الحاكم، أو من هو «كابس على نفسه» (بفتح النون والفاء فى كلمة (نفسه) – وأيضاً العقيدة كبناء روحى يلجأ إليه عند الأزمات النفسية أو الحياتية المتواصلة، أو النكتة والفكاهة كعنصر آخر من عناصر تفكيك الضغوط وتبديد الأزمات والمشاكل، وهو أسلوب من أساليب الدفاع عن النفس التى توصل إليها الباحثون فى علاقات القوة، واشاروا إلى أن «الأفراد الذين يشغلون المراكز الدنيا فى علاقات القوة يكون إدراكهم وسلوكهم نحو أصحاب المراكز العليا دفاعياً بهدف التقليل من التوتر الذى يصاحب التباين فى العلاقات(٣٤). والسؤال المطروح هل مثل هذا القهر الحكومى والسلطوى يمكن أن يترك فرصة للقيام بالعنف الشعبى؟ والإجابة بالنفى، ذلك أن الذى يحمل ثقلاً ضخماً ينوء به لايستطيع شيئًا غير تركيز طاقته الجسمانية والنفسية ليتحمل هذا العبء، بينما لو قل هذا العبء لترك قدراً من الطاقة يمكن استخدامها فى الاحتجاج. إن هناك علاقة بين الحاكم والمحكوم، قائمة على الضرورة، وخاصة من طرف المحكوم، وهى قائمة على المثل الذى يقول «اللى تعرفه أحسن من اللى ماتعرفوش»، وهو مايفسر الرخية النفسية القائمة على الخوف من المستقبل وعدم الثقة فى قابل الأيام، وما يبقى على الخيوط بين الطرفين فى واقع الأمر هو خصيصة روح التواصل والسماحة وضرورة الاستمرار وليونة الطبع.

**خامساً : الإدارة :**

يتميز الجهاز الإدارى فى مصر بالتضخم الشديد، ذلك أن طبيعة الجغرافيا البشرية التى تقتصر على رقعة الوادى والدلتا التى لا تزيد عن ٦ ٪ من مساحة مصر أو حوالى ٣٠ ألف كيلومتر مربع. هذه الرقعة الضيقة قد فرضت أسلوباً إدارياً يتسم بالمركزية الشديدة بما يتفق مع الكثافة البشرية وبتداخل المصالح وتشابك العلاقات وضيق المساحة، ولاشك أن هذا التكوين قد ساعد الحكومات المتعاقبة على إحكام القبضة عن طريق الجهاز الإدارى الذى يقوم بالدور الرئيسى فى الإشراف على عملية توزيع المياه ذات المصدر الوحيد، وعملية الزراعة فى تلك الرقعة الضيقة، وضبط الأمن والنظام على تلك الكثافة البشرية، وأخيراً عملية الإنتاج والتسويق.

وإذا قلنا إن السياسة هى فن مخاطبة الناس فإن الحكم هو فن إدارة الناس للحصول على أقصى مالديهم من طاقة روحية وفكرية ومادية لصالح الجماعة، ومن ثم فإن الإدارة الناجحة تعنى التقدم والرفاهية، والإدارة الفاشلة تعنى التأخر والتخلف.

وقد لاحظنا – طوال التاريخ – الاهتمام الكبير بالعمل الوظيفى، ويكفى أن نقف أمام نصائح بتاح حتب وتعاليمه حيث يقول: انحن أمام رئيسك، أمام المشرف عليك فى شئون الإدارة الملكية حتى يظل بيتك مفتوحًا ويستمر رزقك ومرتبك جارياً ولاتعصيه فإن عصيان من بيده السلطة حماقة وشر مستطير.. ولتفعل كل ما يأمر به.. نفذ وصية سيدك ومولاك التى أوصاك بها(٣٥). فهذه النصوص ترسم أسلوب التعامل بين المرؤوسين والرئيس، وقد ربط بذكاء بين طاعة الرؤساء وبين الرزق، ولاشك أن هذا المفهوم القديم ليس بعيدا عن المثل الشعبى الذى يقول «اللى ياكل عيش الأمير يضرب بسيفه» أو المثل الذى يقول «الموظف يقول لا ارى ولا أسمع لا اتكلم».

وتقول النصوص في مكان آخر، جاء فى تعاليم ختى بن دواوف لابنه بيبى قوله «أنظر لاشىء يعلو على الكتب.. يامن كان ينقصه الزاد الوفير. وأن الآلهة لترعاه وتضعه على رأس هيئة الموظفين(٣٦)»، ويقارن بينها وبين المهن الآتية:

(صانع المعادن – البناء – الحلاق – التاجر – ضارب الطوب – البستانى – الفلاح – النساج – صانع السهام – حامل البريد – الإسكافى – الغسال – صائد الطيور – صائد السمك).

وكلها كما يقول مهن شاقة تعيسة. ولاشك أن هذا الربط بين الوظيفة وبحبوحة العيش، والمقارنة بينها وبين غيرها من المهن قد رفع من قدر الموظف على سائر النشاطات، وهى أفكار لاتختلف عما يدور فى الواقع الاجتماعى حتى عهد قريب، وإذا أضفنا إلى ذلك ما يتمتع به الموظف من مكانة ممتازة بين الناس لاعتبارات ثقافية ومظهرية، فضلا عن كونه ممثل الحكومة ويمتلك سطوة يستمدها من السلطة الحكومية. وهناك اعتبارات أخرى ظهرت فى النصف الأول من القرن العشرين، وهى أن الموظف غالباً مايكون من أبناء الأسر الموسرة التى تستطيع أن تنفق على التعليم حتى سن الرجولة، بينما الطبقات الفقيرة لم تكن تقوى على هذه التكلفة فتسرع بالحاق الأبناء بدولاب العمل منذ الطفولة، كل هذه الأسباب وغيرها منحت الوظيفة تلك المكانة المرموقة حتى

وصلت لدى الناس إلى اللاشعور، فشاع المثل «إن فاتك الميرى اتمرغ فى ترابه»، وتكالب الناس على الوظيفة حتى وجدنا المثل الذى يسخر من الشخص الذى أسكرته الوظيفة حتى وصل إلى مرحلة الجنون فيقول «داشىء نام وقام ولقى نفسه صاحب مقام من اللى ما اتجن دارج المورستان» ووجدنا المثل الذى يقول «المنصب روح ولو فى المسكه»(٣٧).

ويمكننا تفسير هذا التكالب الوظيفى، والرصد المثلى الصادق لهذا التكالب، على ضوء الظروف الاجتماعية والنفسية للشخصية المصرية. فالمواطن المصرى بسبب ظروفه التاريخية وتوالى الضغوط النفسية وسوء الأحوال الاقتصادية تكونت لديه ثقافة الانكماش أو الخوف من المواجهة او المغامرة، ولذلك تهيب الاختيار الصعب واتجه إلى الاختيار الأسهل والأيسر والأضمن والأسلم، ذلك الاختيار الذى لايعرضه للمفاجآت والهزات، ولذلك يتكالب على الوظيفة كأمان وملاذ وضمان، فيقول «شريطين على كمى ولاقيراطين عند امى»(٣٨)، ووجدنا المثل الذى يميز الأفنديه (الموظفين) على غيرهم فيقول «الملوخيه تقول أنا خضره وشريفه وعمتى خضرا وماتقدمشى إلاّقدام الأفنديه».

ولاشك أن هذا التكالب قد ساعد على إفراز هذه النوعية من الأمثال من ناحية، وساعد على تضخم البيروقراطية من ناحية اخرى، فوجدنا الرئيس حسنى مبارك يشكو من هذا التضخم فيقول: «إن مصر بها أكبر عدد من الموظفين الذين يعملون فى الحكومة، وإن عددهم يتجاوز ٤ ملايين موظف(٣٩). وقد جاء فى إحصائية انه من ١٩٦٢ حتى ١٩٦٧ زادت الوظائف داخل البيروقراطية العامة بنسبة ١٣٤ ٪. ونجد انه فى بداية الثمانينات كان فى مصر ثلاثون وزارة وحوالى ٧٩٥ هيئة ومؤسسة عامة، فضلا عن شركات الدولة. وقد زاد عدد الموظفين من ١,٢ مليون فى نهاية الستينات إلى ٢,٨٧٦ مليون فى بداية الثمانينات، باستبعاد الشركات العامة التى يعمل فيها حوالى ١,٤ مليون، ومعنى ذلك أن الدولة فى بداية الثمانينات كانت توظف ٩ ٪ من جملة السكان ونسبة تقدر بـ ٢٥ ٪ من إجمالى القوى العاملة فى البلاد(٤٠).

ومن ناحية أخرى فإن هذا التضخم البيروقراطى قد أفرز نوعية من الموظفين الذين يعانون من أمراض الإدارة، كسوء الإدارة وتعطيل المصالح والاستعلاء وإنتشار الرشوة.

وهذه الأخيرة تعد من أبرز الظواهر التى أثارت قرائح الناس، فصاغوا هذه الظاهرة فى امثال مشهورة، فيقول المثل «اطعم الفم تستحى العين» أو يقول المثل «إرشوا تشفوا» او يقول المثل «اللى ياكله الكلب وينجسه ياكله السبع ويطهره»، أى تقديم الرشوة إلى كبار الموظفين كطريق مأمون بدلا من صغارهم، أو ذلك المثل القادم من التاريخ والذى يقول «البرطيل شيخ كبير». وقد ذكره الجبرتى عدة مرات فى كتابه، والمثل الذى يقول «شيلنى واشيلك» أى تبادل المنافع، وكلها فى واقع الأمر أشياء تدور على حساب المصالح العامة للمجتمع ولصالح المصالح الفردية.

وفى هذا المجال يذكر الرافعى عن الموظفين فى عصر إسماعيل فيقول: إن أوضاعهم قد ارتقت عما كانت عليه من قبل، إلا أنهم اتخذوا موقفاً معادياً من الشعب وزادت مطامعهم وانتشرت بينهم الأدواء الاجتماعية كسوء الإدارة وانتشار الرشوة، حتى لم يكن للأهليين حقوق محترمة ولاكرامة مصونة أمام الموظفين(٤١). وسمعنا أخيراً مثلا يقول فى تبرير هذا السلوك «الماهيه ماتسقيش ميّه» للتعبير عن الشكوى من ضعف الدخول فى مواجهة الإرتفاعات المستمرة للاسعار، وهو مادفع مجموعة من الموظفين من مستغلى المناصب إلى الاثراء على حسابها، وخاصة مع تيار الانفتاح فى منتصف السبعينات، وارتباط بعض المناصب السياسية. ومن هنا ظهر اخيرا التعبير المثلى القائل «العمليه دى فيها ارانب والأرانب ولأده»(٤٢)، بمعنى الانتهازية والوصولية والاستغلال وتطويع القانون أو الالتفاف حوله، وهو الشخص الذى يقول عنه المثل «يلعب على كل الحبال»، وظهر المثل الذى يقول «بيمسح جوخ» وهو المنافق الذى يرفع الشعار المثلى «الحيا سُنّة» (بشدة مفتوحة على السين)، ومسح الجوخ فرض وهو مايعبر عن ضعف الإحساس بالمصلحة العامة أو ضعف الكفاءة الإدارية أو انحرافها.

* * * *

وأخيرا فإننا نعتقد أن السبب الرئيسى فى سوء العلاقات بين «اللى فوق» و«اللى تحت» هو الفاصل الضخم بين الطبقتين ماديًا وفكرياً واجتماعيًا وسياسياً، ولم تظهر على مدى التاريخ عناصر تساعد على الالتقاء أو التقارب، وبمعنى آخر إنه لم تكن هناك طبقة وسطى «تمسك العصايه من النص» كما يقول المثل. ونحن نعرف أن الطبقة الدنيا لاتدرك مصلحتها ولاتستطيع أن ترى الأمور بشكل جماعى، فضلا عن انشغالها بمشاكل اللقمة اليومية، أما الطبقة العليا فإنها لاتستطيع أن تتنازل طواعية عن مكتسباتها، فضلا عن النظرة الاستعلائية – نظرة السيد للعبد. ونأتى إلى الطبقة

الوسطى، وهى التى ترى حقيقة الطبقتين بسلبياتها وإيجابياتها، ولذلك فهى المؤهلة لانتصاف الطبقة الدنيا من الطبقة العليا، ذلك أنها تتكون من المثقفين والعلماء وقيادات الجيش وصغار التجار ورجال الصناعة، ويرى أحد العلماء ان هذه الطبقة أكثر أعضاء المجتمع ميلاً وتقبلاً لدواعى وعمليات التغيير والتجديد، وأقلهم تمسكاً وإلتزاماً بالعادات والتقاليد. وتعد هذه الطبقة - بوجه عام - طبقة حديثة النشأة فى المجتمع المصرى.

ولما كانت هذه الطبقة غائبة على مسرح التاريخ المصرى، لذلك وجدنا تباعداً كبيراً بين الطبقة الدنيا والعليا وهو ماظهر واضحًا فى نصوص الأمثال.

* * * *

## خاتمة

يرى البعض أن ٩٠ ٪ من سلوك الفرد العادى فى المجتمع إنما يتقرر بما تفرضه النظم والقواعد التى بدأ فى تعلمها منذ ولادته، وأن وراء الصراع والخلاف فى الرأى بين الأفراد والجماعات أساس من التكوين الثقافى للمجتمع... ولهذا نجد أن خبراء الدول المختلفة يقومون بدراسة الثقافة السياسية للمجتمعات التى يهتمون بها لمعرفة الرأى العام المحتمل بالنسبة لوقائع معينة متوقعة أو يمكن حدوثها ومعرفة ثوابت تكوين الرأى العام[٤٤].

والأمثال من المؤشرات الدالة على ثقافة المجتمع المصرى، وهى إحدى الثوابت الثقافية المحركة للسلوك الاجتماعى وتعبر عن فلسفة الشخصية والهوية، وهى تحمل فى ثناياها صوتاً سياسياً واضح المعالم فى نطاق الممكن والمتاح، فى ظل محيط اجتماعى مميز، وتحمل إشارات لايجب أن تغيب عن منظرى السياسة وأصحاب القرار، ويكفى أن نقف أمام المثل الذى يقول «ألف عدو برا الدار ولا عدو جوا الدار» لنعرف مدى خطورة الأوضاع الداخلية على بناء الدولة، فالعدو خارج الدار واضح المعالم ويمكن الاستعداد له، أما العدو الداخلى فهو يدخل فى نسيج المكونات الداخلية، وعندما يعجز المجتمع عن التغلب عليه يكون التخلف والانهيار. وهذا العدو الداخلى لايترك فرصة للتفكير الهادىء؛ لأنه يثير حالة من التوتر والغليان وربما عدم وضوح الرؤية، ولذلك فإن رد الفعل التلقائى يؤدى إلى نتائج سلبية. والعدو الداخلى يحتاج إلى تفكير مدروس وحكمة، ولعل أبرز مثال على ذلك الظاهرة الطارئة على المجتمع المصرى أخيراً، وهى ظاهرة التطرف التى تحتاج إلى علاج على مستويات متعددة وعلى مراحل طويلة، وقد يظهر العدو الداخلى على مستوى الأسرة ممثلا فى الإبن الفاشل أو الإبنة الفاسدة أو الزوجة أو الزوج.

وقد حاول هذا البحث رصد أحد أعداء الداخل وهو الانفصالية الواضحة بين الحاكم والمحكوم، ومانتج عن ذلك من عزوف الناس عن المشاركة السياسية حتى باتت من أضعف النسب على مستوى العالم، وهذه الظاهرة ليست طارئة ولكنها قديمة.

يرى البعض أن هذه الأمثال تعبر عن قيم سياسية تقليدية عفى عليها الزمن، ولكن البحث يرى أن لها دور فاعل فى حركة الناس حتى اليوم، والقرار المكتوب ليس له قيمة إذا لم يدخل فى صميم قناعات الناس، كما ان القيم السياسية الجديدة لايمكن التبشير بها إلا بعد الوعى الكامل بالقيم التقليدية بسلبياتها وإيجابياتها، ومعالجة السلبيات وتعظيم الإيجابيات، كما أن هذه النصوص لاتعبر عن رأى فردى فحسب، ولكنها تعبر عن رأى جمعى، كما أنها لاترتبط بالمناسبات الموسمية، ولكنها تدخل ضمن نسيج الإيقاع الحياتى اليومى، أو مايمكن أن نسميه «السياسة اليومية»، إن صح هذا التعبير، فهى إذن تمثل رأياً عاماً يستنجد الناس به للتدليل على وجه نظر وللتأييد أو الإقناع، أى أنها وهى تعبر عن قضايا يومية صغيرة إنما تعبر فى الوقت ذاته عن قضايا قومية كبرى.

ومن ناحية أخرى، فإن هذه الأمثال قد تعبر عن أوضاع مضى عليها مئات أو ألوف السنين لم نعايشها، ولكنها فى ذات الوقت تعبر عن الأوضاع الحديثة، مما يدل على الاستمرارية الفكرية والتواصل الحضارى، وهى إحدى سمات الشخصية المصرية. وهل هناك فرق بين النص الفرعونى الذى يقول «من استحل حقوق الناس حراماً أخذ الحرام معه الحلال وذهب»[٤٥] وبين المثل الحديث «جبت الحرام على الحلال يكبُّره فقام الحرام ضد الحلال وطيِّره»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى الذى يقول[٤٦] «إن الكلمات التى يقولها الناس شىء والأشياء التى يفعلها الله شىء آخر» والمثل الحديث «أنت تريد وأنا أريد والله يفعل مايريد»، وهل هناك فرق بين المثل الفرعونى[٤٧] «والرب هو الذى يخلق الإنسان ويقدر له نصيبه فى الحياه» والمثل الحديث «اللى خلق الاحناك متكفل بالأرزاق». ونحن نقول الاستمرارية والتواصل ولانقول الثبات - فالثبات والكمال لله وحده.

حاول البحث أن يلقى ضوءاً على مساحة كبيرة من الصورة، وهى تعبر عن السلبية والتباعد والنفور بين «اللى فوق» و«اللى تحت»، وتغاضى عن الجانب الآخر من الصورة. ومما لاشك فيه أن لدينا قدرة كبيرة على تخطى المشاكل والمواءمة والتوافق مع كل المحن والظروف المعاكسة بفضل العديد من الصفات الإيجابية التى نتحرك بها تلقائياً مع حركة الظروف والمشاكل ضمن نسق خاص بالمجتمع، وهى تتمثل فى التسامح ودفء المشاعر والحنان والرحمة والترابط الأسرى وقوة العزيمة والجلد على تحمل المشاق والعمل والشهامة وغيبية العقيدة (الإيمان بالغيب)، وكلها عناصر يتحرك الناس بها بفطرية عجيبة ويكفى أن نعرض بعضاً من النصوص الدالة :

- عزها ماتذل الا للى خالقها... كل واحد فى نفسه سلطان.
- قالوا الجمل ركبوه قالوا : الحق عليه بيطاطى ليه؟!
- الضرب بالنار ولا العار... اللى يرشنا بالمية نرشه بالدم.
- الرجم بالطوب ولا الهروب.. أكلك من فاسك يبقى رأيك من رأسك.

وقد صاغ الرئيس حسنى مبارك هذا المثل فى قوله: «من لايملك طعامه لا يملك حريته».

أما عن الحس الوطنى فيقول المثل :

- عمار يامصر / مصر ولأده / الفلاح نخوه وكرامه / الوطن غالى بلدك تلّك... إلخ.

وكما هو واضح، فهى قيم تتحدث عن المقاومة والنقد وتمجيد الفلاح وعزة النفس.

وأخيرا فإن كلمة «مثل» تعنى النموذج أو القيمة التى يسعى إليها الناس، والمصرى فى محاولته تقديم هذا النموذج يلتمس كافة السبل كالنصيحة السلبية (التحذير) والنصيحة الإيجابية (التحريض) أو يستخدم أسلوب الرصد أو التبرير أو إبراز القيمة المجردة ونشرها كالعدالة والمساواة والاستقرار وحب التوازن والسماحة والطيبة.. وهى أساليب إنسانية تدافع عن القيم الإنسانية العليا مما يعكس النمط السياسى للشخصية المصرية.

* * * *

## الهوامش

١ – تفسير ابن كثير جـ ٢، ٢٠٠ ط عيسى البابلى الحلبى / وقد جاء لفظ درجات فى القرآن ١٤ مرة.

٢ – المصدر السابق جـ ٤، ١٢٧.

٣ – تفسير الجلالين / ط مكتبة الملاح دمشق ١٩٦٩.

٤ – الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء / محرم كمال / ص ٢٩، ٤١ المكتبة الثقافية / ٧١.

٥ – بشدة على الواوفى كلمة «سوانا» ويوجد خطأ فى النطق، وكان ينبغى أن يكون «ساوانا» من المساواة.

٦ – أيائسه منه ايئاسا : جعله ييأس، يأسه منه : أيأسه، واستيأس منه : أيأس. المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية.

٧ – انظر كتاب علم الاجتماع السياسى / قبارى محمد إسماعيل ـ ص ٢٢٩، ٢٣٠ / عن تعريف السيد والعبد.

٨ – هذه الدراسة تدور حول نصوص أمثال ميدانية ضمن كتاب «موسوعة الأمثال الشعبية المصرية» لكاتب هذه السطور، والتى تصدر على أجزاء، وقد صدر الجزء الأول منها عن دار المعارف عام ١٩٩٢.

٩ – البناء السياسى فى الريف المصرى / د. أحمد زايد . ـ دار المعارف ـ طبعة أولى، ١٩٨١، ص ٥٣٤.

١٠ – انظر كتاب الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى / طبعة أولى ١٩٨٠، ص ١١٨ ومابعدها.

١١ – انظر كتاب: سعد زغلول سيرة وتحية / عباس محمود العقاد / طبع مطبعة حجازى ـ ١٩٣٦، ص ٤٣.

١٢ – دراسة فى التحليل السيكولوجى لتاريخ مصر الاجتماعى/ د. مريم أحمد مصطفى، بدون تاريخ، ص ٢٠١ نقلا عن لويس عوض فى كتابه «تاريخ الفكر المصرى» ـ الحديث طبعة دار الهلال ١٩٦٩.

١٣ – الشائع فى الأوساط الشعبية كلمة «السبع» وليس كلمة الأسد.

١٤ – التخلف ومشكلات المجتمع المصرى/ د. محمود الكردى، طبع دار المعارف ـ ١٩٧٨ طبعة، أولى ـ ص ٣٢٨.

١٥ – البناء السياسى فى الريف المصرى – تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة/ د . أحمد زايد ـ ط دار المعارف ١٩٨١، من ص ٤٤٦.

١٦ – المصدر السابق ص ٤٤٤.

١٧ – فجر الضمير / جيمس هنرى بريستد / ترجمة د. سليم حسن ـ ط 1956 (الألف كتاب رقم ١٠٨) ص ١٢٠.

١٨ – أذكر بهذه المناسبة ـ بمزيد من الوفاء والعرفان، مؤسسات السيد بك كشك فى بلدتى – زفتى – التى خدمت أبناء منطقة زفتى وميت غمر، حيث أنشأ هذا المحسن مدرسة كشك الثانوية ١٩٠٥م، وهى من أوائل المدارس الثانوية على مستوى مصر كلها، ومدرسة ابتدائية ومستشفى للرمد ومعهد دينى وجامع لإقامة الصلاة وملجأ للعجزة يدخله كبار السن من الفقراء ويبقون فيه آكلين كاسين حتى الوفاة، وأوقف على هذه المنشآت ٤٠٠ فدان من أخصب الأراضى الزراعية، وقد دخلت هذه المنشآت الجهاز الحكومى منذ ماقبل الثورة بأوقافها.

١٩ – أذكر بهذه المناسبة أن حمّادى – وهو من أبناء مدينة السنبلاوين دقهلية ـ حدثنى عن واقعة عاصرها بنفسه وهى عندما رشح أحمد لطفى السيد نفسه فيما قبل الثورة – عن دائرة السنبلاوين، وكان خصمه من الصفوة الجاهلة فى هذه المنطقة، ونشر لطفى السيد لافتات تقول «انتخبوا لطفى السيد / الديمقراطى، واستغل الخصم هذا المصطلح بذكاء شديد فأذاع بين الناس أن لطفى السيد يقول «ديموقراطى» يعنى «لامراتك ولامراتى» أى شيوعية النساء، فجزع الناس وكانت النتيجة سلبية وسقط لطفى السيد. وإن دل ذلك على شىء فإنما يدل على أن الشعبيين لاعلاقة لهم بما يقوله المثقفون، وخاصة إذا كانوا بعيدين عن أفكارهم وتصوراتهم فكيف يمكنهم استيعاب مايردده المثقفون؟.

٢٠ – البشت : بكسر الباء وسكون الشين : رداء من صوف الغنم المغزول يدوياً يصنعه الفلاح على النول اليدوى، وهو بدون أكمام ويصل إلى ما فوق الركبة بقليل ويلبسه الفلاح فوق الجلباب شتاء للدفء ويربط طرفيه على الصدر بخيط من الصوف بدلاً من الأزرار.

٢١ – موسى : هو سيدنا موسى، وهو فى المثل يرمز للطيبة والعدالة والأخلاق، والفرعون يرمز للقسوة والعنف والشدة.

٢٢ – شومه : تحريف الشؤم، وربما كانت تعنى عند الشعبيين العصا الغليظة كناية عن شدة القسوة والجبروت.

٢٣ – الكرباج : سوط من الجلد السميك له ذراع بطول ٦٠ سم تقريباً، وهو أكثر سمكا من أحد أطرافه ويمتد منه سوط من الجلد بطول متران أو أكثر، وينتهى بطرف رفيع كالخيط . وهناك كرباج من نوع آخر ذراعه من الخيزران بطول أكثر من مترين وينتهى بسوط من الجلد يستخدمه سائقو الحناطير.

٢٤ – فى سوسيولوجيا بناء السلطة / د. السيد عبد الحليم الزيات / طبع دار المعرفة الجامعية بالإسكندرية ـ ١٩٩٠ ـ ص: ٢٠٨ .

٢٥ – المصدر السابق ص ٢٠٩.

٢٦ – الدولة المركزية فى مصر / د. نزيه نصيف الأيوبى / مركز دراسات الوحدة العربية، طبعة أولى ـ ١٩٨٩ ـ ص ٥٥.

٢٧ – صور ومظالم من عهد المماليك / نظير حسان سعداوى.

٢٨ – مصر فى كتابات الرحالة والقناصل الفرنسية فى القرن الثامن عشر / د. إلهام محمد على ذهنى / تاريخ المصريين رقم ٥٢ / هيئة الكتاب ـ ١٩٩٢ ـ ص ١٤٣.

٢٩ – الجبرتى جـ ١ ص ١٦٨، جـ ٢ ص ٥١، ١٩٣، ٢٠٦، ٢٢٩، ٢٦٣، جـ ٣ ص ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨٨، ٣٤٤، ٣٩٢، ٤٤٢، ٤٤٥، ٤٥٣، جـ ٣ ص ٧٣، ٧٨، ٩٥، ٩٦، ١١٦، ١٣٦، ٣٠٩، ٤٣٢.

٣٠ – الثقافة السياسية للفلاحين المصريين / د. كمال المنوفى ـ ص ٧٤.

٣١ – معالم تاريخ وحضارة مصر الفرعونية / د. سيد توفيق/ طبع جامعة القاهرة ـ ١٩٨٧ ـ ص ١٤٨.

٣٢ – النظم السياسية / د. ثروت بدوى ـ مكتبة النهضة ـ ١٩٥٨ ـ ص ١٢.

٣٣ – سعد زغلول / العقاد ـ ص ٢٦.

٣٤ – سيكولوجية الجماعات والقيادة ـ جـ ١ ـ لويس كامل مليكة ـ ١٩٦٣ ص ٢٠٣.

٣٥ – الحكم والأمثال والنصائح / محرم كمال ـ ص ٣٦، ٤١، ٤٢.

٣٦ – المصدر السابق ـ ص ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠.

٣٧ – المسكه : تطبق على روث البهائم حيث تشكل على هيئة اقراص وتجفف على أسطح المنازل الريفية، وتستخدم كمصدر للطاقة فى الأفران عند الخبز أو إنضاج الطعام. وكلمة المسكة من المسك وهو ذو رائحة منعشة وهذا الاستخدام من قبيل استخدام العند.

٣٨ – شريطين على الكم هى رتبة الأومباشى فى الجيش ، وهى مرتبطة بالجنود فقط، وثلاثة شرائط للجاويش، وأربعة للباشجاويش وبعدها الصول،أما رتب الضباط فتبدأ بالنجمة.

٣٩ – أهرام ٢٦/ ٥/ ١٩٩٣.

٤٠ – الدولة المركزية فى مصر/ د. نزيه نصيف الأيوبى ـ ص ١٠٥، ١٥٤.

٤١ – دراسات فى علم الاجتماع الريفى / د. محمود عودة ـ ص ١٣٩ نقلا عن عصر إسماعيل للرافعى ـ ص ٢.

٤٢ – الأرنب فى مفهوم هؤلاء يساوى مليون جنيه، وقد تحدث كتاب «التخلف ومشكلات المجتمع المصرى» / د. سامى محمود الكردى عن هذه الظاهرة بالتفصيل، وانظر ص ٣٢١ – ٣٣٢ ومابعدها.

٤٣ – انظر كتاب: « فى سوسيولوجيا بناء السلطة» / د. السيد عبد الحليم الزيات ص ١٠٠ ومابعدها، وانظر كتاب سعد زغلول للعقاد ص ٥٠.

٤٤ – الرأى العام / فاروق يوسف أحمد ـ طبعة أولى ـ ١٩٨٧ ـ ص ٥٤، ٥٥.

٤٥ – الحكم والأمثال والنصائح عند المصريين القدماء/ د. محرم كمال ـ ص ٢٦، ١٢٢، ٢٩ على التوالى.



# الشاطر محمد

## (النموذج الثانى)

الراوى: محمد هندى حماد
جمع وتدوين: عبد العزيز رفعت

ـــ حَجَّاكَ الله .

ـــ نَجَّاكَ الله .

كَانْ فِيهْ مَلِكْ ومَا مَلِكْ إلَّا الله ، والمَلِكْ دِهْ مِتْجوِّزْ بنتْ عَمُّهْ[١] .. طَبْعًا قَاعْدِينْ فِىْ سَرَايَا وحَوَالِيهُمْ الخَدَمْ والحَشَمْ ، والمَالْ والدَّهَبْ كِتِيرْ .. الخيرْ كِتِيرْ .. بَسّ للاسَفْ مَفِيشْ خِلْفَهْ[٢] .. مَفِيشْ حَاجَهْ تِمْلاَ فَرَاغْ المَلِكْ هوَّهْ وبِنتْ عَمُّهْ[٣] .. مَرَتُهْ يَعْنِىْ[٤] .. كُلّ حاجَهْ طَبْعًا مِلكْ إيدِيهُمْ أَهىْ .. لَكِنْ عَايْزِينْ حَاجَهْ .. خِلْفَهْ .. عَايْزِينْ عَيِّلْ .. جرُوا عَ الجَّمَاعَهْ اللِىْ[٥] امَّا يُضْرُبُوا الرَّمْلْ والحَجَّابِينْ والكَتَّابينْ مَفِيشْ فَايْدَهْ .. سَنَهْ اتْنينْ تَلاَتَهْ عَشَرَهْ فَايتْ وَاحِدْ مَغْرَبِىْ[٦] مِنْ عَ البَابْ امَّا يقُولْ : مَغْرَبِىْ حَجَّابْ افْتَحْ الكِتَابْ واشُوفْ البَخْتْ المَايِلْ . قَالِتْ لُهْ : يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ . قَالْ لَهَا : نَعَمْ . قَالِتْ لُهْ : نِنَادِمْ عَ المَغرَبِىْ دِهْ .. يِمْكِنْ . قَالْ لَهَا : يَابنتْ الحَلاَلْ الحَمْدُ لله ورَاضْيِينْ بِنَصِيبْنَا .. إحْنَا عَايْزِينْ آه ؟!!.[٧] . قَالِتْ لُهْ : ذِكْرَىْ .. مِينْ اللِىْ هَيمْسِكْ المَمْلَكَهْ ، ومِينْ اللِىْ هَيبْقَىْ يُذْكُرْنَا فِيمَا بَعدْ ؟. ـــ يَاسِتِّىْ مَا إحْنَا حِلْوِينْ مَعَ بَعْضِيْنَا .. دَانْتِىْ بِنتْ عَمِّىْ ، وآنا مِشْ مُمْكِنْ تَانِىْ اتْجوِّزْ أبَدًا ، وَلاَ ابدِّلْ عَنِّكْ إنْتِىْ[٨] . قَالِتْ لُهْ : مَعَلَهشْ . قَالْ لَهَا : طَيِّبْ ..[٩] يَاعَبدْ ، هَاتْ المَغْرَبِىْ اللِىْ قُدَّامْ البَابْ دِهْ . طِلِعْ العَبدْ لَقَىْ المَغْرَبِىْ وَاقِفْ قَالْ لُهْ : كَلِّمْ سِيدِىْ . دَخَلْ المَغْرَبِىْ .. نعَمْ يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : إحْنَا[٨] مِتْجوِّزِينْ آدِيلْنَا عَشَرْ سِنِينْ أَهُوَّهْ ومَفِيشْ خَلِيْفَهْ[١٠] ، ورُحْنَا هِنَا وهِنَا ومَفِيشْ فَايْدَهْ . قَالْ لُهْ : إنْ شَاءَ الله آنَا هَخَلِّيكُو تِخَلِّفُوا . قَالْ لُهْ : تِخَلِّيْنَا نِخَلِّفْ ؟!!. قَالْ لُهْ : أَيْوَهْ . ـــ إزَّاىْ ؟ !!.[١١] قَالْ لُهْ : إزَّاىْ دِىْ عَلَيَّهْ آنَا .. عَلَىْ الله وعَلَيَّهْ . دَبّ إيدُهْ فِىْ الخُرجْ[١٢] ورَاحْ مِطَلَّعْ بُرْتُقَانَهْ ..[١٣] دَا المَغْرَبِىْ .. رَاحْ قَاسِمْهَا مِتَالْتَهْ ..[١٤] قَالْ لُهْ : يَا جَلاَلِةْ المَلِكْ لِيَّهْ شَرطْ عَنْدَكْ .. طَبْعًا آنا هَخَلِّيكُو تِخَلِّفُوا .. وهَخَلِّيكُو تِخَلِّفُوا تَلاَتْ اوْلاَدْ .. بَسّ آنا اللِىْ هَاخُدُهْ وَاهْ ؟. قَالْ لُهْ : أُطْلُبْ .. زَىّ مَا إنْتَهْ عَايِزْ أُطْلُبْ[١٥] ( المَلِكْ عَنْدُهْ دَهَبْ كِتِيرْ ) .. اللِىْ إنْتَهْ عَايْزُهْ خُدُهْ . قَالْ لُهْ :

انا مِش عَايِزْ لَامَالْ وَلَا دَهَبْ وَلَا حَاجَة . قَالْ لُهْ : أُمَّالْ عَايِزْ آه . قَالْ لُهْ : عَايِزْ عَيِّلْ مِنْ العِيَالْ . المَلِكْ إنْزِغِفْ ..[16] عَيِّلْ مِنْ العِيَالْ ؟!!. مَرَتُهْ قَالِتْ لُهْ : هِوَّهْ إحْنَا طَايْلِينْ ضِفِرْ عَيِّلْ ..[17] وِدُولْ تَلَاتَهْ ، خَلِّيْنَا نِجِيبْ التَّلَاتَهْ وِيَاخُدْ عَيِّلْ مِش مُشْكِلَهْ . قَالْ : خَلَاصْ مَاشِيْ . قَالْ لُهْ : العَيِّلْ اللِيْ يِعْجِبْنِيْ . يِبْقَىْ المَلِكْ وَافِقْ وِخَلَاصْ إتِّفَقُوا ، والمَغْرَبِىْ عَطَاهُمْ البُرْتُقَانَهْ وقَالْ للمَلِكَهْ : تَاكْلِيْ تِلتْ البُرْتُقَانَهْ دِيْ اللِيْلَهْ دِيْ وإنْ شَاء الله هَيِحْصَل النَّصِيبْ ، وبَعْدْ مَا تْخَلِّفِيْ بارْبِعِينْ يُومْ تَاخْدِيْ التِّلتْ التَّانِيْ هَتْخَلِّفِيْ عَيِّلْ تَانِيْ ، بَعدْ مَا يِتْوِلِدْ بارْبِعِينْ يُومْ بَرْضُهْ[18] نَفْسْ الحِكَايَهْ تَاخْدِيْ التِّلتْ التَّالِتْ يِبْقُوا تَلَاتْ عِيَالْ ( البُرْتُقَانْ دِهْ طَبْعًا مِتْحَنُّطْ وِهَيْعِيشْ كِتِيرْ ) يِبْقَهْ آه ؟ ، لمَّا خَدِتْ تِلتْ البُرْتُقَانَهْ وِرَبْنَا رَادْ ..[19] عَطَاهَا .. دَا صَدَقْ الرَّاجِلْ المَغْرَبِيْ دِهْ !!. دَنَا مَكُنْتِشْ[20] مِصَدَّقَهْ إنّ دِهْ هَيِحْصَلْ ..[21] هُبْ وِلِدِتْ وِيدْ ..[22] تَانِيْ سَنَهْ وِلِدِتْ وِيدْ .. تَالِتْ سَنَهْ وِلِدِتْ وِيدْ .. بَقُوا تَلَاتْ وِلَادْ .. كِبْرُوا العِيَالْ وِرَاحُوا المَدْرَسَهْ .. سَابْهُمْ هِوَّهْ المَغْرَبِىْ كِدَهْ حِكَايِةْ إتْنَاشِرْ سَنَهْ وِجِهْ . — السَّلَامُو عَلَيْكُو . السَّلَامْ وِرَحْمَةُ الله وبَرَكَاتُهْ . — إزَّيَّكْ يَاجَلَالِةْ المَلِكْ ؟[23] — إزَّيَّكْ يَا مَغْرَبِىْ ؟ . قَالْ لُهْ : إنْتَهْ فَاكِرْنِىْ وِعَارِفْنِىْ ؟. قَالْ لُهْ : أَيْوَهْ . قَالْ لُهْ : طَيِّبْ .. انَا جِيتْ عَشَانْ الامَانَهْ ..[24] أُمَّالْ الأوْلَادْ فَاهْ ؟ . — فِىْ المَدْرَسَهْ . قَالْ لُهْ : طَيِّبْ آنا عَايِزْ الأمَانَهْ بِتَاعْتِىْ . قَالْ لُهْ : بَسّ أجِيبْ لَكْ لُقْمَهْ تَاكْلْهَا الأوَّلْ وِبِعْدِينْ نِتْفَاهِمْ . قَالْ لُهْ لَعّ[25].. نِتْفَاهِمْ عَلَىْ آه ؟[26] آنا عَايِزْ الأمَانَهْ بِتَاعْتِىْ . قَالْ لُهْ : مَتْسِيبَكْ مِنْ المَوْضُوعْ دِهْ ..[27] دَنَا عَنْدِىْ دَهَبْ اكِيِّلْ لَكْ مِنُّهْ بالكِيْلَهْ ، ومَتْخَلِّيش عَنْدِىْ حَاجَهْ خَالِصْ ، هَكِيِّلْ لَكْ وِخُدْ ، وِسِيبْ الحِكَايَهْ دَىْ مِنْ دِمَاغَكْ . قَالْ لُهْ : لَعّ .. اعْمِلْبُو وَاهْ الدَّهَبْ ؟!![28] آنا عَايِزْ الأمَانَهْ اللِىْ إتِّفَقْنَا عَلِيهَا ، وِكَلَامْ المِلُوكْ لَا يُرَدّ . شِوَيَّهْ وِطَبُّوا العِيَالْ مِنْ المَدْرَسَهْ .. سِلِّمْ عَلَىْ عَمَّكْ يَا وِيدْ إنْتَهْ وِهِوَّهْ .. الأوْلَانِىْ سِلِّمْ .. خُشّ ..[29] التَّانِيْ سِلِّمْ .. خُشّ .. التَّالِتْ سِلِّمْ عَلِيهْ رَاحْ رَاكْنُهْ جَنْبُهْ ..[30] اللِىْ هِوَّهْ الصُّغَيَّرْ خَالِصْ . — طَبْ اسْتَأْذِنْ آنا يَا جَلَالِةْ المَلِكْ . قَالْ لُهْ : تِسْتَأْذِنْ آه !!! تِرُوحْ فَاهْ !!. قَالْ لُهْ : هَمْشِىْ . قَالْ لُهْ : تِمْشِىْ !! تِمْشِىْ إزَّاى ؟! — قَالْ لُهْ : آنا خَتّ[31] الأمَانَهْ بِتَاعْتِىْ أهِىْ ، وآنَا هَمْشِىْ .. آنا لِيَّهْ عَنْدَكْ آه ؟ وَلَّا إنْتَهْ لِكْ عَنْدِىْ يَاهْ ؟!! — طَبْ دَادِهْ الصُّغَيَّرْ دِهْ ..[32] هَتِعْمِابُو وَاهْ دِهْ ؟.. طَبْ مَا تَاخُدْ الكِبِيرْ أهَهْ[33] . قَالْ لُهْ : لَعّ مِش اللِىْ يِعْجِبَكْ إنْتَهْ دَا اللِىْ يِعْجِبْنِىْ يَانَا . — يَا عَمّ خُدْ الدَّهَبْ اللِىْ إنْتَهْ عَايْزُهْ .. أكِيِّلَكْ بالْكِيْلَهْ زَىّ مَا إنْتَهْ عَايِزْ .. اتْنَازِلْ لَكْ عَ المَمْلَكَهْ وِسِيبْلِىْ الوِيدْ دِهْ .. خُدْ لِتْنِينْ[34] دُولْ[35] وِسِيبْلِىْ دِهْ..عَشَانْ دِهْ لِسَّهْ صُغَيَّرْ[36] . قَالْ لُهْ : دِهْ اللِىْ عَاجِبْنِىْ ، واحْنَا مِتْفِقِينْ ، وِكَلَامْ المِلُوكْ لَا يُرَدّ . خَدْ الوِيدْ .. نِزِلِتْ حَسْرَهْ[37] فِ بَطنْ المَلِكْ مِنْ سَاعِةْ مَا طِلِعْ الوِيدْ مِنْ البيتْ ، رَقَدْ[38] مَاقَامْشْ مِنْ الرَّقْدَهْ .. إتِّكِلْ عَلَىْ الله .. مَاتْ .. العِيَالْ لِتْنِينْ لَا فَلَحُوا فِىْ المَدْرَسَهْ وَلَا نَفَعُوا ، خَدُوا بَعْضِيهُمْ وِمِشُوا مِنْ البَلَدْ ..والمَمْلَكَهْ والسَّرَايَا والدُّنْيا والدِّينْ كُلُّهْ رَاحْ ، والمَرَهْ يِتُوبْ عَليكْ إنْضَرَّتْ فِىْ عِنْيهَا ..[39] عِمِتْ .. وِبَاعِتْ اللِىْ ... مَفِيشْ .. عَلَىْ الحُكَمَا والدُّنْيَا والدُّيْنْ وِلِهَا مَخَلَّتْش ، حَتَّىْ السَّرَايَا بَاعِتْهَا بَرْضُهْ .. المُهِمّ بَنَتْ عِشَّهْ بَرَّهْ البَلَدْ[40] وقَعَدِتْ وِهِيَّهْ ضَرِيْرَهْ بِعْنيهَا .. العِيَالْ بَقُوا يِتْلَمُّوا عَلِيْهَا وِيِضْحَكُوا عَلَيْهَا .. لَامُؤَاخْذَهْ يِيْجُوا يِدِبُّوا عَ البَابْ — مِينْ ؟ دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّد .. تِفْتَحْ البَابْ عَشَانْ تِشُوفْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ تِلْقَىْ عِيَالْ لَامُؤَاخْذَهْ امَّا تِضْحَكْ عَلَيْهَا — يَا وْلَادْ رُوحُوا .. مِحَمَّدْ !! فَاهْ مِحَمَّدْ ؟ !!! .. طَبْعًا المَغْرَبِىْ خَدْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ واتِّكِلْ عَلَىْ الله دَانْتُهْ مَاشِىْ[41] فِىْ الجَّبَلْ لِحَدّ مَارَاحْ مَكَانُهْ .. لإنىّ المَغْرَبِىْ لُهْ مَكَانْ .. وِجِهْ فِىْ حِتَّهْ وِرَاحْ تَالِىْ العَزِيْمَهْ ..[42] بَصّ لَقَىْ الأرضْ إتْفَتَحِتْ . — تَعَالَىْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ . قَالْ لُهْ : آجِىْ فَاهْ ؟. قَالْ لُهْ : تَعَالَىْ مَعَايَا .. انَا نَازِلْ مَعَاكْ

أَهَهْ . نِزِلُوا مَعَ بَعْضِيهُمْ لِتَحَتْ فِىْ الأَرضْ .. أتَارِىْ فِيهْ كِنزْ ..[٤٣] تَحتْ فِىْ الأرضْ .. نِزِلْ المَغْرَبِىْ وِالشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .... وِطِلِقْ شِوَيَّةْ بُخُورْ ، البَابْ إتْقَفَلْ .. لَقَىْ هِوَّهْ وِالمَغْرَبِى تَحتْ .. الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ وِالمَغْرَبِىْ تَحتْ الأَرضْ فِىْ الكِنزْ .. الكِنزْ دِهْ عِبَارَهْ عَنْ عَشَرْ إوَضْ ..[٤٤] فَتَحْلُو اوَّلْ أُوْضَهْ قَالْ لُهْ : دَهَهْ زُمُرُّدْ الأُوْضَهْ دِىْ مَلْيَانَهْ اه ؟ .. زُمُرُّدْ ، وِرَاحْ قَافِلْهَا .. تَانِىْ أُوْضَهْ فَتَحْهَا لَقَى يَاقُوتْ .. تَالِتْ أُوْضَهْ مُرْجَانْ .. رَابِعْ أُوُضَهْ مِش عَارِفْ اه .. دَهَبْ .. فَضَّهْ .. المَاظْ لِحَدّ عَاشِرْ أُوْضَهْ قَالْ لُهْ : ادِىْ المَفَاتِيحْ بِتَاعْ العَشَرْ إوَضْ أَهِىْ .. بَسّ الأُوْضَهْ دِىْ مَتِفْتَحَّاش .. العَاشْرَهْ دِىْ .. العَشَرْ مَفَاتِيحْ أَهُمْ بَسّ مَتِفْتَحَّاشْ ، عَشَانْ إنْ فَتَحْتَهَا ضَرَرْ عَلِيكْ .. مَتِفْتَحَّاشْ .. ضَرَرْ عَلِيكْ إنْ فَتَحْتَهَا .. عَنْدَكْ هِنَاهَهْ .. الطَّاحُوْنَهْ أَهِىْ تِنزِّلَّك أكلْ .. وِتِنزِّلَّك أُمَّيَّهْ[٤٥] ، واللِىْ إنْتَهْ عَايْزَهْ مَوْجُودْ كُلُّهْ هِنَا .. بَسّ لِحَدّ الأُوْضَهْ دِىْ مَتِفْتَحَّاشْ .. زُهُقْ هِوَّهْ مِنْ تَقْلِيبْ اليَاقُوتْ وِالزُّمُرُّدْ وِالمُرْجَانْ وِالفَضَّهْ وِالدَّهَبْ .. زُهُقْ ..[٤٦] يَاخُوْيَا الرَّاجِلْ دِهْ .. إفْتَحْ دِهْ كُلُّهْ .. مِشْ خَايِفْ عَ الدَّهَبْ وِخَايِفْ عَ الأُوْضَهْ دِىْ ؟!! فِيْهَا اه أَكْتَرْ مِنْ الدَّهَبْ وَلَّا أَكْتَرْ مِنْ اليَاقُوتْ وَلَّا أَكْتَرْ مِنْ المُرْجَانْ وَلَّا أَحْسَنْ مِنْ دِهْ ؟!! فِيْهَا اه الأُوْضَهْ دِىْ ؟!!. يُومْ فِىْ يُومْ فَتَحْهَا .. فَتَحْهَا ، بَصّ لَقَىْ[٤٧] بِنتْ مِعَلَّقَهْ مِنْ شَعَرْهَا .. فِىْ السَّقفْ .. مِعَلَّقَهْ مِنْ اه ؟ .. مِنْ شَعَرْهَا .. وِلَقَىْ تَرَابِيزَهْ مَخطُوْطَهْ[٤٨] وِعَلِيهَا كِتَابْ .. اوَّلْ مَا فَتَحْ البَابْ ، قَالِتْ لُهْ : إنْتَهْ إسْمَكْ اه ؟. هِوَّهْ مِشْ عَايِزْ يِتْكَلِّمْ ، وِعَايِزْ يِقْفِلْ الأُوْضَهْ ، بَسّ مِشْ هَاينْ عَلِيهْ يِقْفِلْ الأُوْضَهْ .. عَايِزْ يِعْرَفْ السِّرّ .. اه دِهْ ؟ مِشْ عَجَبْ الأَوَضْ دِىْ .. كُلُّهَا دِىْ .. فَتَحْهَا وِخَايِفْ عَ الأُوْضَهْ دِىْ .. وِدِىْ فِيْهَا اه ؟ .. وَاحْدَهْ مِعَلَّقَهْ مِنْ شَعَرْهَا .. فَتَحْ الكِتَابْ وِقَرَا مِنْ الجُلْدَهْ لِلْجُلْدَهْ قَالِتْ لُهْ : طَبْ إنْتَهْ فِهِمتْ اه مِنْ الكِتَابْ ؟ قَرِيتْ[٤٩] الكِتَابْ مِنْ الجُلْدَهْ لِلْجُلْدَهْ .. فِهِمتْ اه اللِىْ فِيهْ ؟. قَالْ لَهَا : لَعّ مَفْهِمتِشْ .[٥٠] قَالِتْ لُهْ : طَبْ حِلِّنِىْ وِانا أَفِهِّمَكْ الكِتَابْ وَافِهِّمَكْ اللِىْ فِىْ الكِتَابْ .ـ هَتْفِهِّمِينِىْ يَاهْ فِىّ الكِتَابْ ؟ مَانَا قَرِيتْ وِخَلَاصْ . قَالِتْ لُهْ : إنْتَهْ مِشْ إبنْ نَاسْ ؟. قَالْ لَهَا : نَعَمْ ، انا إبنْ نَاسْ . قَالِتْ لُهْ : وِانا بِنتْ نَاسْ ..

إنْتَهْ مَشْتَقْتِشْ عَلَىْ أُمَّكْ وَابُوكْ ؟. قَالْ لَهَا : إشْتَقْتِلْهُمْ . قَالِتْ لُهْ : طَبْ مَتْحِلِّنِىْ وِانا هَاوَرِّيكْ أُمَّكْ وَابُوكْ[٥١] . قَالْ لَهَا : تِوَرِّيْهُمْلِىْ كِيفْ .؟ قَالِتْ لُهْ : مِنْ الكِتَابْ دِهْ اللِىْ إنْتَهْ قَرِيتُهْ دِهْ .ـ يَاسِتِّىْ إعْمِلِىْ مَعْرُوفْ ، دَا المَغْرَبِىْ دِهْ جَبَّارْ وِمَحَدِّشْ يِقْدَرْ عَلِيهْ .. دَا مَقْدِرتُوشْ غيرْ رَبِّنَا . قَالِتْ لُهْ : يَاسِيدِىْ إحْنَا إنْ شَاء الله بِنَبَاهِتْنَا وِشَطَارِتْنَا هَنِقْدَرْ عَلِيهْ ، بَسّ حِلِّنِىْ وِخَلِّيك مَعَ الله وِمْعَايَا . حَلِّهَا .. رَاحِتْ فَاتْحَهْ الكِتَابْ .. دَا بعَدْ كَامْ سَنَهْ ؟ سِنِينْ طَوِيْلَهْ .. أَكْلُهْ وِشُرْبُهْ كُلُّهْ تَحت الأَرضْ .. المَغْرَبِىْ قَافِلْ عَلِيهْ .. يِرُوحْ فَاهْ ؟ .. وِرَاحِتْ جَايْبَهْ صَفْحَهْ مُعَيَّنَهْ فِىْ الكِتَابْ ، وِقَالِتْ لُهْ : خَلِّيكْ مَعَايَا ، مَلِكْشْ دَعْوَهْ بِحَاجَهْ ، انا هَقْرَا وِاللِىْ هَعْمِلُهْ تِعْمِلُهْ ، وِالكِتَابْ هَيِبْقَىْ مَعَاكْ بَرْضُهْ إنْتَهْ .. عَشَانْ الكِتَابْ دِهْ فِيهْ حَاجَاتْ كِتِيْرَهْ قَوِىْ .. يَعْنِىْ حِلْوَهْ .. مِنْ الصَّالِحْ لِكْ إنْتَهْ . قَالْ لَهَا : مَاشِىْ . رَاحِتْ قَارْيَهْ الصُّفْحَهْ المُعَيَّنَهْ دِىْ بَقُوا لِتْنِينْ فَرْخِينْ حَمَامْ ..[٥٢] وِرَاحِتْ مِعَزِّمَهْ عَلَىْ بَابْ الكِنزْ دِهْ رَاحْ إتْفَتَحْ وِطَارُوا هُمَّهْ لِتْنِينْ .. دَانْتُهْمْ طَايْرِينْ لِحَدّ مَا جُمْ عَنْدْ المِدِيْنَهْ بِتَاعِتْ مِينْ ؟ .. بِتَاعِتْ البِنتْ .. قَالِتْ لُهْ : يَاشَاطِرْ مِحَمَّد انا هَنْزَلْ هِنَا . قَالْ لَهَا : لَاهْ ؟. قَالِتْ لُهْ : انا أَبُوْيَا المَلِكْ بِتَاعْ المِدِيْنَهْ دِىْ ، فَانا هَنْزَلْ عَشَانْ أُمِّى وَابُوْيَا ، وِإنْتَهْ رُوحْ إطَّمِّنْ عَلَىْ أُمَّكْ وَابُوكْ ، وِالكِتَابْ مَعَاكْ أَهَهْ .. مِنِينْ مَتْحِبّ تِجِينِى الكِتَابْ مَعَاكْ أَهَهْ ، تِقْدَرْ تِعْمِلْ كُلّ حَاجَهْ فِيهْ ، وِكُلّ حَاجَهْ تَفْسِيرْهَا كَذَا وِكَذَا عَنْدَكْ أَهَهْ .رَاحِتْ نَازْلَهْ وِهِوَّهْ إتْكِلْ عَلَىْ الله بِالكِتَابْ .. رَاحْ لِمَكَانْ السَّرَايَا مَلَقَاشْ السَّرَايَا .. رَاحِتْ فَاهْ ؟ !! مِشْ كَانْ فِيهْ ... ؟.ـ أوووه .. تِعِيشْ إنْتَهْ يَاعَمّ دَا حَصَل وِحَصَل .. وِالمَلِكْ عِيِىْ[٥٣]

وصرفوا ، وبَاعُوا اللِيْ عَنْدُهْ كُلُهْ عَليهْ .. ومَخْلُوش ، ومَرَتْ المَلِكْ إنْضَرَتْ .. ـــ طَبْ فَاهْ هِيَّهْ ؟. قَالُوا دِىْ قَاعْدَهْ بَرَّهْ البَلَدْ هِنَاكْ عَامْلَهْ عِشَّهْ وقَاعْدَهْ هِنَاكْ . ـــ فِىْ إنْهِىْ حِتَّهْ ؟.. تَعَالُوا وَرُّوهَالِىْ .. رَاحْ خَدُهْ عَيِّلْ لَامُوَاخْذَهْ ورَاحْ اه ؟.. وَدَّاهْ ..[٥٤] رَاحْ دَبْ عْ البَابْ .. مِينْ ؟ دِىْ أُمُّهْ .. قَالْ لَهَا : إفْتَحِىْ يَا أُمِّى دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. يَا ابْنِىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ فَاهْ وإنْتَهْ فَاهْ ؟.. إعْمِلُوا مَعْرُووفْ يَا وْلَادْ .. سِيبُونَا فِىْ غُلْبِنَا وسِيبُونَا فْ هَمِّنَا يَاوْلَادْ . ـــ يَا أُمِّىْ دَانَا الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ إفْتَحِىْ . فَتَحِتْ البَابْ . أَوِّلْ مَا فَتَحِتْ البَابْ ، وعَسْسِتْ لَامُوَاخْذَهْ عَلَىْ وِشُّهْ[٥٥] وعَلَىْ صَدْرُهْ ، ومِسكِتْ ايدُهْ .. رَبِّنَا رَادْ ونَوِّرْلَهَا بِصِيرِتْهَا[٥٦] وشَافِتْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. خَدُوا بَعض بِالحُضنْ .. اه يَا أُمِّىْ اللِىْ عَمَلِّكْ كِهْ ؟.. أَسْكُتْ يَا ابْنِىْ بَعدْ المَغْرَبِىْ مَا خَدَكْ .. ومْشِيتْ .. أَبُوكْ مَاقَمْش مِنْ سَاعِتْهَا ، وصرفْنَا الدَّهَبْ والدُّنْيَا اللِىْ كَانِتْ عَنْدِنَا .. صرفْنَاهَا عَلَىْ أَبُوكْ .. مَخَلِّينَاش ، وَانَا إنْضَرِيتْ بَرضُهْ ، وبِعْنَا السَّرَايَا ، والمَمْلَكَهْ ، واخْوَاتَكْ مِشُوا وَا .... قَالْ لَهَا : كِدَهْ ؟ . قَالِتْ لُهْ : كِدَهْ . ـــ مَفِيش حَاجَهْ خَالِصْ ؟. قَالِتْ لُهْ : مَفِيش يَا ابْنِىْ .. آدِيكْ زَىّ مَا إنْتَهْ شَايِفْ أَهَهْ .. الكِسْرتِينْ اللِىْ بِيْرْزُقْبُهُمْ رَبِّنَا امَّا اكُلْبُهُمْ وَاحْمِدْ رَبِّنَا عَلَىْ كِهْ وخَلَاصْ .. لِحَدّ مَا رَبِّنَا يعَجِّلْبَهَا وَارْتَاحْ . ـــ طَبْ يَا امَّهْ مَتْعُولِيش الهَمّ ..[٥٧] عُمُومًا انا بُكَرَهْ إنْ شَاءَ الله سُوقْ لِتْنِينْ .. هَتْخَدِينِىْ وتْرُوحِىْ السُّوقْ ، انا هَعْمِلْ نَفْسِىْ اه ؟ لَامُوَاخْذَهْ .. بَغلْ . ـــ تِعْمِلْ نَفْسَكْ بَغلْ كِيفْ يَا مْحَمَّدْ ؟!! قَالْ لَهَا : إنْتِىْ مَالِكْ إنْتِىْ ، انا هَعْمِلْ نَفْسِىْ بَغلْ ، بَسّ اَهَمّ شىء إنِّكْ إنْتِىْ بَعدَ مَا تْبِيعِينِىْ فِىْ السُّوقْ .. الصَّرِيْمَهْ[٥٨] اللِىْ فْ حَنَكِىْ[٥٩] دِىْ .. مَتْسِيِّبهَاش للتَّاجِرْ .. تِخَلِّيهْ يِجِيبْ صَرِيمَهْ وتْجِيبِىْ الصَّرِيمَهْ بْتَاعْتِىْ تِخَلِّيهَا مَعَاكِىْ ، عَشَانْ أَوِّلْ مَا تِيْجِىْ مِنْ السُّوقْ وتْرُوحِىْ رَامْيَهْ الصَّرِيمَهْ كِهْ جوَّهْ العَتَبَهْ هَتْبُصِّىْ تِلَاقِينِىْ .. إنَّمَا إنْ سِبْتِيهَا للتَّاجِرْ اللِىْ خَدْنِىْ مِش هَتْلَاقِينِىْ تَانِىْ ، إنْ كُنْتِىْ عَايْزَانِىْ يَا أُمِّىْ هَاتِىْ الصَّرِيمَهْ . ـــ تِهْ !!![٦٠] يَا ابْنِىْ مَتْقُولْش . كَانِىْ .. مَانِىْ ..[٦١] قَالْ لَهَا : دِلْوَخْتِىْ ، فِىْ الصُّبحْ هَتْشُوفِىْ . فِىْ الصُّبحْ عَمَلْ نَفْسُهْ لَامُوَاخْذَهْ جِتَّتْ بَغلْ مِش مَوْجُودْ ..[٦٢] امَّا يِتْرَكِّش ..[٦٣] وسَحَبِتُهْ وطِلِعِتْ عْ السُّوقْ .. فِىْ ثَوَانِىْ إتْبَاعْ .. قَالِتْ : بَسّ الشَّرطْ الصَّرِيمَهْ . قَالْ الرَّاجِلْ : اه دِهْ !! .. صَرِيمَهْ آه !!.. تَعَالَىْ يَا عَمِّىْ إنْتَهْ يَا بْتَاعْ الِــ ... شَرَىْ فِىْ دَقِيقَهْ صَرِيمَهْ لِهْ ، ورَاحْ مرِكِّبْهَا للبَغلْ ، وقَالْ لَهَا : خُدِىْ يَا سِتِّىْ الصَّرِيمَهْ بْتَاعْتِكْ أَهِىْ .. الرَّاجِلْ اللِىْ شَرَىْ البَغلْ بَلَدْهْ قُرَيِّبَهْ عَنْهَا ورَوَّحْ قَبْلِيهَا ، ومِحَمَّدْ أَبُو هِنْدِىْ رَايِحْ بِيَارْكُلُهْ ، وزِينْ رَايِحْ بِيَارْكُلُهْ والاُسْتَاذْ عَبْعَزِيزْ رَايِحْ بِيَارْكُلُهْ .. مَبْرُوكْ دَا بَغلْ حِلوْ .. دَا .. دَا حِلوْ قَوِىْ .. هُوَّهْ طَبْعًا فَرْحَانْ بِالبَغلْ .. جَابْ لُهْ أكلْ كَلْ ، ورَايِحْ يِجِيبْ لُهْ اه ؟ أُمَّيَّهْ يِشْرَبْ .. حَطْ لُهْ لَامُوَاخْذَهْ طَشتْ لِبْرِيقْ قُدَّامُهْ كِهْ عَشَانْ يِشْرَبْ ..[٦٤] مِيِّلْ لَامُوَاخْذَهْ البَغلْ يِشْرَبْ مِنْ طَشتْ لِبْرِيقْ . كَانِتْ صَاحْبِتْنَا رَوِّحِتْ البيتْ .. رَمَتْ الصَّرِيمَهْ فَاهْ ؟ جوَّهْ العَتَبَهْ ، رَاحْ ظَاهِرْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ .. فِىْ مِيِّلِتْ البَغلْ كِهْ فِىْ طَشتْ لِبْرِيقْ عَشَانْ يِشْرَبْ بَصّ صَاحِبْ البَغلْ مَلَقَاش البَغلْ .. دَخَلْ اللِىْ دَاخِلْ بِيَارْكُلُهْ .. يِقُولْ لُهْ مَبْرُوكْ عَلِيكْ البَغلْ ، قَالْ لُهْ : مَقْدَرش أقُولْ لَكْ . ـــ مَا تِقْدَرش تِقُولْلِىْ يَاهْ ؟ .. اه اللِىْ حَصَلْ ؟. قَالْ لُهْ : مَقْدَرش أقُولْ البَغلْ فِىْ لِبْرِيقْ ( دَا المَثَلْ بْتَاعْ اه ؟ .. البَغلْ فْ لِبْرِيقْ امَّا يِيْجِىْ فِىْ حِكَايَهْ زَىّ كِهْ ) . طَبْعًا أَوِّلْ مَا رَمَتْ الصَّرِيمَهْ زَىّ مَا قُلْتْ ظَهَرْ الشَّاطِرْ مِحَمَّد ، قَالْ لَهَا اه ؟ : آىْ .. وَهْ ..[٦٥] عَلَيْكِىْ نُورْ .. شُوفِىْ .. كُلّ يُومْ سُوقْ بْتَاعْ بَلَدْ هَعْمِلّكْ حَاجَهْ .. تِرُوحِىْ تِبِيعِينِىْ وتِيْجِىْ .. زَىّ مَا عَمَلْتِىْ كِهْ .. تِلَقَّحِىْ الحَاجَهْ بْتَاعْتِىْ جوَّهْ العَتَبَهْ تِلْقَانِىْ .. إوْعَىْ حَدّ يِضْحَكْ عَلَيْكِىْ ، ويْخَلِّيكِىْ تِسِيْبِىْ الحَاجَهْ . المُهِمّ فِضِلْ يِعْمِلْ كَدَا حَاجَهْ ..[٦٦] خَرُوفْ ، بَقَرَهْ ، جَامُوسَهْ ، حُصَانْ .. حَاجَات كِتِيرْ . وْأُمُّهْ تْرُوحْ تِبِيعُهْ وتِيْجِىْ . تِرْمِىْ الحَاجَهْ اللِىْ فْ إيْدْهَا جوَّهْ العَتَبَهْ تْبُصّ تِلَاقِىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ

قُدَّامْهَا .. مَرِّتْ أيَّامْ وِشْهُورْ ، وِفِىْ يُومْ قَالْ لَهَا : بُكَرَهْ بَقَهْ .. إنْ شَاءَ الله .. هَعْمِلْ لِكْ جَمَلْ مِشْ مَوْجُودْ فِىْ المُحَافْظَهْ .. وِهَاجِىْ فِ السُّوقْ وِهَضْرُبْ القُلَّهْ عَ الشُّقِينْ ..[٦٧] بَسّ إوْعَهْ .. إوْعَهْ المَقْوَدْ بِتَاعِىْ ..[٦٨] لَازِمْ تِيجِيبِىْ المَقْوَدْ ، اللِىْ يِشْتِرِيهْ يِجِيبْ مَقْوَدْ يِرِكّبُهْ غِيرْ المَقْوَدْ دِهْ ، قُولِيلُهْ مَثَلًا : دَا عَزِيزْ عَلَيَّهْ .. أو المَقْوَدْ دِهْ غَالِىْ عَلَيَّهْ عَشَانْ دِهْ م رِيحِةْ الجَّمَلْ ، المُهِمّ تِتْصَرَّفِىْ وِتْجِيبِىْ المَقْوَدْ مَعَاكِىْ .. إوْعَهْ . فِ الصُّبحْ عَمَلْ جَمَلْ مِشْ مَوْجُودْ .. سَحَبْتُهْ أمُّهْ وِرَاحِتْ السُّوقْ . يِرْجَعْ مَرْجُوعْنَا لِلمَغْرَبِىْ كَانْ رَاحْ عَ الكِنزْ لَالَقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ وَلَا لَقَىْ البِنتْ وَلَا لَقَىْ الكِتَابْ .. آه دِهْ !! وَالله العَظِيمْ عَالْ يَا شَاطِرْ مِحَمَّدْ .. مِسِكْ شِوَيَّةْ رَمْلَهْ كِهْ مِنْ الجّبَلْ ، وِبَصّ فِيهُمْ فِىْ إيدُهْ كِهْ .. لَقَىْ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ عَامِلْ جَمَلْ وَسطْ السُّوقْ ، وِالتُّجَّارْ مَلْمُومَهْ عَليهْ ..[٦٩] بِتُوعْ السُّوقْ كُلُّهُمْ .. امَّا يِشْتِرُوا فِىْ الجَّمَلْ .. بِمِيَّهْ .. بِمِتِينْ .. بِتُلْتُمِيَّهْ .. بُأرْبُعْمِيَّهْ .. بُخُمْسُمِيَّهْ .. بِـ ألف ... فُورَيْرَهْ عَمَلْ حَمَامَهْ ..[٧٠] وِطَارْ .. وِرَاحْ نَازِلْ وَسطْ السُّوقْ مِعَلِّمْ مُحْتَرَمْ .. دَا المَغْرَبِىْ .. عَلَىْ طُولْ عَ الجَّمَلْ .. دَخَلْ عَ الجَّمَلْ لَقَىْ التُّجَّارْ كُلُّهُمْ مَلْمُومِينْ حَوَاْليهْ .. لَادِهْ هَاينْ عَليهْ يِسِيبْ الجَّمَلْ ، وَلَادِهْ هَاينْ عَليهْ يِسِيبْ الجَّمَلْ .. عَايْزِينْ يَاخْدُوهْ بأىّ تَمَنْ .. اللِىْ فَاصِلْ بِألف[٧١] ، واللِىْ فَاصِلْ بِألف ومِيَّهْ ، واللِىْ فَاصِلْ بِألف ومِيْتِينْ ، .. قَالْ : صَلِّىْ عَ النَّبِىْ . ـــ اللهُمْ صَلِّىْ عَليهْ . قَالْ الجَّمَلْ دِهْ عَلَيَّهْ بِألفِينْ .. طَبْعًا التُّجَّارْ مِشْ مُمْكِنْ أبَدًا كَانْ هَيُوَصَّلُوهْ ألفِينْ دِىْ .. بَصُّوا لِبَعْضِيهُمْ كِدَهْ وِقَالُوا : جِهْ مِنْ آه دِهْ ؟!! مِينْ اللِىْ هَيِدْفَعْ ألفِينْ فِىْ جَمَلْ ؟!! هِيَّهْ : حَدّ قَالْ زِيَادَهْ عَنْ ألفِينْ ؟ . ـــ مِينْ صَاحِبْ الجَّمَلْ !؟ . ـــ أيْوَهْ السِّتّ دِىْ . ـــ إه يَاسِتّ ؟. قَالِتْ : شِوَيَّهْ . ـــ ألفِينْ ونُصّ ، تَلَاتْ تَلَافْ يَاسِتّ .[٧٢] التُّجَّارْ بَقَىْ آه ؟ مَا خَلَاصْ .. مَحَدُّشْ هَيِشْتِرِىْ بَقَهْ .. فَقَدُوا الأمَلْ .. بَقُو يُزْغُدُوا فِىْ الوِلِيَّهْ أُمّ الشَّاطِرْ مِحَمَّدْ ـــ دَا مْغفْرَتْ ..[٧٣] دَنَا يَاتَاجِرْ لَوْ إدَّانِىْ أقَلّ مِنْ كِدَهْ هَرْضَىْ ادّيلُهْ .. بَارْكِيلُهْ . ـــ طَيِّبْ الله يِبَارِكْلَكْ . ـــ بَارِكْتِىْ يَاسِتّ ؟ التَّلَاتْ تَلَافْ أهُمْ . وِرَاحْ عَاطِيهَا التَّلَتْ تَلَافْ .. هِيَّهْ لافَّهْ المَقْوَدْ عَلَىْ إيْدْهَا .. بِتَاعْ الجَّمَل ـــ سِيبِىْ يَاسِتّ الجَّمَلْ . قَالِتْ لُهْ : الجَّمَلْ أهَهْ .. إجْرِىْ هَاتْ مَقْوَدْ لِلجَّمَلْ وِرَكّبْهُلُهْ إنَّما المَقْوَدْ دِهْ مِشْ هَيِتْحَلّ مِنْ عَلَىْ إيدِىْ دِىْ .. عَشَانْ دِهْ هَيِفْضَلْ ذِكْرَىْ .. أصلْ الجَّمَلْ دِهْ مِرَبِّيَاهْ .. والجَّمَلْ دِهْ ..... ـــ تِهْ ، آه يَاسِتِّىْ اللِىْ إنْتِىْ امَّا تِقُولِيهْ دِهْ ؟!! إنْتِىْ مَالِكْ كِهْ ؟ .. إنْتِىْ جَرَالِكْ آه ؟ !! .. مَقْوَدْ آه اللِيفْ دِهْ ؟!! ..

حَبلْ لِيفْ تِقُولِىْ مِشْ حَسنِيَّهْ !!![٧٤] بِيَاهْ حَبلْ اللِيفْ دِهْ ؟!! بِجْنيهْ ؟!! .. أدِىْ مِيتْ جِنيهْ .. مِيْتِينْ جِنيهْ .. تُلْتُمِيتْ جِنيهْ فِىْ حَبلْ اللِيفْ يَاسِتّ .. لسَّهْ آنا هَرُوحْ وِاسِيبْ الجَّمَلْ ، وَاجِيبْ مَقْوَدْ !! عيبْ عَلَيْكِىْ الكَلَامْ اللِىْ إنْتِىْ امَّا تُقُولِيهْ دِهْ .. آدِىْ تُلْتُمِيَّهْ يِبقَىْ تَلَاتْ تَلَافْ وِتُلْتُمِيَّهْ فِىْ الجَّمَلْ . المَرَهْ مِشْ عَايْزَهْ تِسِيبْ المَقْوَدْ بَرْضُهْ .. النَّاسْ شَالُوهَا شِيْلَهْ بِيْلَهْ ..[٧٥] التُّجَّارْ .. رُوحِىْ إنْتِىْ .. دَا انْتِىْ .... !! أعُوذُ بالله رُوحِىْ قَوَامْ لَحْسَنْ[٧٦] الرَّاجِلْ يُنْكُتْ[٧٧] ، دِىْ بِيْعَهْ مِشْ هَتْطُولِيهَا أصلْ[٧٨] ، وَلَا فِيهْ حَدّ هَيِدّيلِكْ السِّعرْ دِهْ أصلْ . وِرَاحُوا مِلَقّحِينْهَا بَرَّهْ السُّوقْ[٧٩] .. خَدْ المَغْرَبِىْ الجَّمَلْ وِاتِّكِلْ عَلَىْ الله ... وِهوَّهْ جَارُّهْ[٨٠] .. كُلّ شِوَيَّهْ .. يِتْلِفِتْ عَليهْ وِيقُولْ لُهْ : تَعَالَىْ يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ ، تِعْمِلْ دَا كُلُّهْ يَاشَاطِرْ مِحَمَّدْ ؟ !! . فَاتْ مِنْ قُدَّامْ جَامِعْ لَقَىْ الضُّهْرْ[٨١] امَّا يِدِّنْ[٨٢] .. عَايِزْ يِصَلِّىْ الضُّهْرْ .. لَقَىْ شِوَيَّةْ عِيَالْ امَّا يِلْعَبُوا قُدَّامْ الجَّامِعْ .. شَاوِرْ عَلَىْ أكْبَرْ عَيِّلْ فِيهُمْ : إنْتَهْ يَاوَهْ[٨٣] ، خُدْ جِنيهْ أهَهْ ، وإمْسِكْ الجَّمَلْ دِهْ عَلَىْ بَالْ مَا أطْلَعْ مِنْ الجَّامِعْ ، أقْعُدْ قُدَّامْ الجَّامِعْ .. هِنَاهْ ، وإوْعَىْ تِسِيبْ الجَّمَلْ ، وأوَّلْ مَا أطْلَعْ هَدِّيكْ جِنيهْ تَانِىْ .. خُدْ يَاوَهْ .. خُدْ يَاوَهْ . كُلّ عَيِّلْ .. وَزّعْ عَلَيْهُمْ كُلّ وَاحِدْ جِنيهْ : أقْعُدُوا ، إوْعَىْ الجَّمَلْ يِرُوحْ كِهْ وَلَّاكِهْ ، وأوَّلْ مَا هَطْلَعْ هَدِّيكُو كُلّ وَاحِدْ

جنية تانِىْ بَرْضُهْ .. إوْعَىْ الجَمَلْ .ـــ تِهْ !! حَاضِرْ يَاعَمّ الحَاجّ . مِينْ يطُوْلْهَا دِىْ ؟ شِوَيّةْ عِيَالْ عَطَىْ كُلّ وَاحِدْ جنية ، ولِسّهْ لمّا يطْلَعْ هَيدّىْ كُلّ عَيّلْ جنية تانِىْ .. العِيَالْ مَاسْكِينْ الجَمَلْ مِنْ المَقْوَدْ آه ؟ مَسْكَةْ مِنْ حَدِيدْ .. يتْصَرّفْ كِيفْ الشَّاطِرْ مِحَمّدْ ؟ ..فِيهْ نُقَيْعَةْ كِهْ قُدّامْ الجَّامِعْ[٨٤] .. أُمّيّهْ .. طَبْعًا امّا يُرُشّوا .. نَاسْ يَعْنِىْ إوْلاَدْ حَلاَلْ امّا تِحِبّ تِخْدِمْ وتْرُشّ قُدّامْ الجَّامِعْ وبْتَاعْ .. نُقَيْعَةْ صُغَيّرَةْ كِهْ فِىْ الأرضْ فِيهَا شِوَيّةْ أُمّيّهْ .. مِيّلْ الجَمَلْ لاَمُوَاخْذَةْ يِشْرَبْ مِنْ النُّقَيْعَةْ دِىْ .. العِيَالْ بَصّوا مَلْقُوشْ الجَمَلْ .. بَصّوا فِىْ النُّقَيْعَةْ عَشَانْ يِشُوْفُوا الجَمَلْ مَلْقُهشْ[٨٥] .. دَا الجَمَلْ مِيّلْ يِشْرَبْ مِنْ هِنَاهَةْ !!. رَاحْ فَاهْ بَقّهْ الشَّاطِرْ مِحَمّدْ ؟ .. عَمَلْ فَرْخْ حَمَامْ وطَيَرَانْ عَ المِدِينَةْ بتَاعْ بِنتْ المَلِكْ .. طِلِعْ المَغْرَبِىْ : فَاهْ يَاعْيَالْ الجَمَلْ ؟. قَالُوْلُو وَاهْ ؟ دَا مِيّلْ فِىْ النُّقْرَهْ دَهِىْ عَشَانْ يِشْرَبْ بَصّيْنَا مَلَقنَهشْ يَاعَمّ الحَاجّ . ــ ايْمتَهْ ؟.[٨٦] قَالُوا : وإنْتُوا امّا تِقِيمُوا الصّلاَ . المَغْرَبِىْ لمّا العِيَالْ قَالُوْ لُوْ كِهْ مِسِكْ شِوَيّةْ رَمْلَهْ وبَصْ .. لَقَىْ الشّاطِرْ مِحَمّدْ عَامِلْ حَمَامَهْ وطَايرْ .. يِبْقَىْ الشّاطِرْ مِحَمّدْ طَبْعًا آه ؟ قَرَا فِىْ الكِتَابْ .. وهِوّهْ فِىْ السّكّهْ .. لَقَىْ المَلِكْ عَيّانْ ومَوْصُوفْ لُهْ فَرخْ رُمّانْ[٨٧] .. يَعْنِىْ رُمّانَهْ .. لَوْ كَلْهَا هَيِصْحَىْ ، فَقَابِلْ للجّنَايْنِىْ تِدَوّرْ لِىْ[٨٨] تِشُوفْلِىْ رُمّانَهْ بِأىّ طَرِيْقَهْ .. يَابَعدْ تلاَتْ تِيّامْ تِعزّلْ[٨٩] وتِمْشِى مِنْ البَلَدْ .. طَبْعًا الجّنَايْنِىْ مِشْ لاَقِىْ .. مَفِيشْ رُمّانْ .. وَلاَ هِوّهْ دِهْ اَوَانْ الرُّمّانْ .. فِىْ نَفْسْ اليُوْمْ دِهْ كَانْ الجّنَايْنِىْ امّا بِلِمّ كَرَاكِيْبُهْ عَشَانْ هَيمْشِىْ مِنْ البَلَدْ[٩٠] .. كَانْ الشّاطِرْ مِحَمّدْ سُقُطْ فِىْ الجْنيْنَهْ ، وفْ ثَوَانِىْ عَمَلْ سَجَرَةْ رُمّانْ وطَرَحْ رُمّانَهْ .. يِبْقَىْ الجّنَايْنِىْ طَبْعًا دَايِرْ بِلِمّ الكَرَاكِيبْ بتَاعْتُهْ اللِىْ فِىْ الجّنيْنَهْ لَقَىْ السّجَرَهْ ، ولَقَاهَا طَارْحَهْ حَبّةْ رُمّانْ .. قَالْ : آه دِهْ ؟!! يَعْنِىْ يَانَا مَا شُفْتِشْ الرُّمّانَهْ دِىْ فِ المَكَانْ دِهْ قَبلْ كِهْ ، وادِيْنِىْ كَامْ سَنَهْ هِنَا مَاشُفْتَهَاشْ فِىْ المَكَانْ دِهْ .. جَتْ كِيفْ دِىْ ؟!! وطِلِعتْ كِيفْ دِىْ ؟!! وفِيهْ رُمّانْ كِيفْ فِ الأوَانْ دِهْ ؟!! .. وازّاىْ طَرَحِتْ رُمّانَهْ ؟!! .. دَا رَبّنَا صُبْحَانُهْ وتَعَالَىْ حَبّ يِنْجِدْنِىْ . رَاحْ خَاطِفْ الرُّمّانَهْ مِنْ عَ السّجَرَهْ وطَيَرَانْ عَ المَلِكْ(*) .. كَانْ المَغْرَبِىْ نِزِلْ فِىْ المِدِيْنَهْ وعَمَلْ نَفْسُهْ دِيكْ .. الجّنَايْنِىْ امّا يِدّىْ للمَلِكْ حَبّايَةْ الرُّمّانْ .. رَاحْ الدّيكْ هَبّ[٩٢] عَ المَلِكْ وَقَعِتْ مِنُّهْ الرُّمّانَهْ .. نِزِلِتْ عَ البَلاَطْ إدّشّتْ[٩٣] .. الدّيكْ لَقّطْ لَقّطْ لَقّطْ لَقّطْ .. دَانْتُهْ يِلَقّطْ فِىْ حَبّ الرُّمّانَهْ .. طَارِتْ حَبّايةْ رُمّانْ تَحتْ الكَنَبَهْ .. الدّيكْ مَاشَفْهَاشْ .. رَاحِتْ الحَبّايَهْ دِىْ عَمَلِتْ نَفْسَهَا تَعْلَبْ .. رَاحْ هَاجِمْ عَ الدّيكْ مِسِكُهْ مِنْ رَقَبْتُهْ .. مَاسَابُوشْ غيرْ لمّا قَطَعْ رَقَبْتُهْ .. المَلِكْ بَقَىْ وَاقِفْ بِيسْتَعْجِبْ ومِشْ عَارِفْ جَرَىْ آه ، نِزِلْ عَلِيهْ سَهمْ الله[٩٤] .. وبِنتْ المَلِكْ وَاقْفَهْ امّا تِضْحَكْ ومِنْبُسُوْطَهْ آخِرْ إنْبِسَاطْ .. ـــ تَعَالِىْ خُدِىْ .. انْتِىْ امّا تِضْحَكِىْ عَلَىّ آه ؟!!. قَالِتْ لُهْ : دَاحْنَا إتْنِجِدْنَا .. إنْ شَاءَ الله يَا بُوْيَا هَتِصْحَىْ .. المَغْرَبِىْ اللِىْ كَانْ خَاطِفْنِىْ وحَابِسْنِى ومِشَعْلَقْنِىْ هِوّهْ الدّيكْ دِهْ[٩٥] .. والتّعْلَبْ دِهْ هِوّهْ الشّاطِرْ مِحَمّدْ اللِىْ حَكَيْتَلَكْ عَنُّهْ .. يَابُوْيَا هِوّهْ مِحَمّدْ دِهْ اللِىْ نَجّانِىْ وخَلّنِىْ وخَلاّنِىْ جِيتْ وشُفْتَكْ وشُفْتِنِىْ . قَالْ المَلِكْ : إظْهَرْ وبَانْ وعَلِيكْ الامَانْ يَاشَاطِرْ مِحَمّدْ . رَاحْ ظَهَرْ الشّاطِرْ مِحَمّدْ .. قَالْ لُهْ : وإنْتَهْ حِكَايْتَكْ آه ؟. قَالْ لُهْ : حَصَلّىْ كَذَا وكَذَا وكَذَا . المُهِمّ حَكَالُهْ حِكَايْتُهْ مِنْ طَقْطَقْ لِسَلاَمُوْ عَلِيكُوْ . قَالْ لُهْ : شُوفْ يَا ابْنِىْ انَا مِش هَلاَقِىْ لبِنْتِىْ أحْسَنْ مِنّكْ .. وانْتَهْ اللِىْ جِبْتَهَالِىْ ، ولُوْلاَ إنْتَهْ مَاكُنْتِشْ شُفْتَهَا تَانِىْ . المُهِمّ رَاحْ مِجوّزُهْ بِنْتُهْ .. وعَمَلْ لُهْ فَرَحْ تَلاَتِينْ لِيْلَهْ(*) ، ورَجّعْ لُهْ مَمْلَكْتُهْ والسّرَايَا بتَاعْتُهْ وكُلّ حَاجَهْ .. وعَاشُوا فِىْ التّبَاتْ والنّبَاتْ ، وخَلّفُوا صُبْيَانْ وبَنَاتْ .. وتُوْتَهْ تُوْتَهْ خُلْصِتْ الحَدُوْتَهْ(*) .

* الراوى : محمد هندى حمّاد من مواليد عام ١٩٤٤ م ، بقرية « أعطو الوقف » مركز « بنى مزار » محافظة « المنيا » . ثقافته : أمى ، وكان يعمل بالجمعية التعاونية الزراعية بقرية « أبو العباس » عندما روى لى هذا النص عام

١٩٨٨ بقريته « أعطو الوقف » . وقد توفى – رحمه الله – منذ قرابة الخمسة شهور ، إثر داء عياء بالكبد ؛ ففقدت برحيله أخا كريما ، وصديقا عزيزاً ، وإنسانا يندر أن يوجد مثله فى أيامنا هذه . وإننى إذ أنشر له هذا النص ، فإنما إسأل الله أن يتغمده بواسع رحمته ، وأن يشمله بعظيم غفرانه ، جزاءً وفاقا على ما قدم لى من جليل الخدمات أثناء عملى الميدانى فى منطقة « شُلَقَامْ » بمركز « بنى مزار » المذكور . . ولا أملك إزاء مصابى فيه إلا أن أقول « إنا لله وإنا إليه راجعوان » .

(*) فى نص آخر للراوى : حمدى حسين محمد أن الملك كان قد طلب من البستانى الرمانة فى خلال ثلاثة أيام وإلا قطع رقبته ، وفى اليوم الثالث كان البستانى حزينا جدا للمصير الذى يرتقبه بعد ساعات ، فخرج إلى الحديقة لعله يسرِّى عن نفسه ، أو لعل الله يفرج عنه ، فرأى شجرة الرمان على ما هو وارد فى المتن ، ومع خلاف فى أسلوب الراوى تتطابق الحكاية مع النص المدون فى بقية الأحداث .

(*) فى نص الراوى : حمدى حسين محمد كان الفرح أربعين ليلة .

**معانى المفردات والتعبيرات المستغلقة :**

١ – **متجوز** : متزوج ، مما احدثوا به قلبا مكانيا .
٢ – **مفيش خلفه** : « الخلف » ضد السلف ، و « مفيش خلفه » أى ليس له ابناء يخلفونه بعد موته .
٣ – **هوَّه** : هى ( هو ) بالفصحى .
٤ – **مرته** : إمراته ، مما خففوا فيه .
٥ – **اللى** : اسم موصول بمعنى الذى والتى ومفرداتهما ، ولم نسمع استخدامهم للفظ « الذى » إلا فى قولهم « والنبى إن حلفت بالذى ياه » يعنون بذلك الإيمان الغموس .
٦ – **واحد مغربى** : أحد المغاربة ، نسبة إلى « المغرب » . ويجرى الاعتقاد فى المنطقة التى جمعت منها الحكاية بأن السحرة المغاربة هم اقدر السحرة وأكفاهم .
٧ – **إحنا** : هى ( نحن ) بالفصحى .
٨ – **إنتى** : هى ( انتِ ) بالفصحى .
٩ – **طيِّب** : جواب بمعنى سوف أفعل .
١٠ – **أدينا** : بمعنى « ها نحن » ، وتفيد معنى الصبر والترقب والانتظار .
١١ – **إزاى** : هى ( كيف ) الاستفهامية الفصيحة . ويلاحظ أن الراوى استخدمها فى سياق حديث الملك مع المغربى الساحر . أما فى الأحاديث اليومية فيستخدمون كلمة « كيف » بخفض الكاف وتسكين بقية الحروف .
١٢ – **دب إيده فى الخرج** : ادخل يده سريعا فى « الخرج » . والخرج ، بضم الخاء وتسكين بقية الحروف : وعاء من القماش أو الليف أو الخوص ، له جيبان كبيران متصلان توضع فيهما الأشياء ، ويحمل على الكتف أو على ظهر إحدى دواب الحمل كالحمار وغيره .
١٣ – **برتقانه** : برتقالة ، مما قلبوا لامه نونا .
١٤ – **متالته** : أى ثلاثة اقسام ، مما قلبوا ثاءه تاء .
١٥ – **زىّ ما انته عايز** : أى كما تريد انت .
١٦ – **انزغف** : اضطرب إضطرابا شديداً من المفاجأة .
١٧ – **برضه** : بضم الضاد ، بمعنى أيضا .
١٩ – **راد** : أراد ، خففوها فحذفوا همزتها .
٢٠ – **مكنتش** : لم اكن .
٢١ – **ده** : هذا .
٢٢ – **ويد** : ولد .
٢٣ – **إزِّيك** : كيف حالك ؟.
٢٤ – **جيت** : جئت ، خففوها فنطقوا همزتها ياء .

٢٥ ــ لع : هى ( لا ) حرف النفى الفصيح .
٢٦ ــ على آه : على ماذا .
٢٧ ــ متسيبك من الموضوع ده : أى دعك من هذا الموضوع .
٢٨ ــ اعمليوواه : ماذا أفعل به ؟
٢٩ ــ خش : بضم الخاء وتشديد الشين الساكنة ، أى أدخل .
٣٠ ــ راح راكنه جنبه : أى وضعه بجانبه ، والمعنى اجلسه بجانبه على غير إرادة منه .
٣١ ــ خت : بتشديد التاء الساكنة ، أى أخذت ، إذ قلبوا الذال دالا فثقل مع التاء نطقها فحذفوها وشددوا التاء .
٣٢ ــ دا ده : « دا » بادئة تفيد التنبيه ، و « ده » بمعنى هذا .
٣٣ ــ طب : بادئة بمعنى إذن ، أو مادام هكذا .
٣٤ ــ لتنين : الاثنين .
٣٥ ــ دول : هؤلاء ، وهم يستخدمونها للمثنى والجمع على السواء .
٣٦ ــ لسّه : كلمة منحوتة من عبارة « لهذه الساعة » ، وهى هنا خبرية ، وتجىء استفهامية فى مواضع أخرى .
٣٧ ــ الحسرة : « الحسرة » عندهم ، كما هى فى اللغة ، أشد التلهف على الشىء الفائت ، وتجسيدها من البلاغة .
٣٨ ــ رقد : « الرقود » عندهم هو ( الرقاد ) لغة ، أى النوم ، والواحدة « رقده » ، أى « نومه » .
٣٩ ــ انضرت فى عنيها : من الضرر ، وهو ضد النفع ، ومعناها ذهب بصرها فهى « ضريره » .
٤٠ ــ عشّه : « العشه » للرجل أو المرأة كــ « العُش » للطائر ، وهى تقام من أعواد الذرة بنوعيها ، الشامية أو الرفيعة ، ويقيم بها الفقراء ومباشرو العمال فى الحقول .
٤١ ــ دانّته ماشى : بتشديد النون المخفوضة ، أى ظل ماشيا .
٤٢ ــ العزيمة : رقية كالقسم تتلى على الشىء فيستجيب لإرادة من يتلوها .
٤٣ ــ اتارى : معناها إذا بـ .
٤٤ ــ إوض : جمع « أوضه » ، وهى الحجرة .
٤٥ ــ امُيّه : ماء .
٤٦ ــ زهق : كادت نفسه تخرج مللا .
٤٧ ــ لقى : وجد .
٤٨ ــ محطوطه : موضوعة .
٤٩ ــ قريت : قرأت .
٥٠ ــ مفهمتش : لم أفهم .
٥١ ــ هاوريك : بتشديد الراء المخفوضة ، سوف أريك .
٥٢ ــ فرخين حمام : « الفرخ » ولد الطائر ، والمعنى حمامتان .
٥٣ ــ عيى : مرض مرضا شديداً يعيى الأطباء .
٥٤ ــ ودّاه : أوصله .
٥٥ ــ عسست على وشُه : تحسست وجهه بيدها .
٥٦ ــ ربنا راد ونور لها بصيرتها : أى أراد الله وأعاد لها بصرها . وفكرة فقد البصر بالبكاء لفراق إبن عزيز أو إبنة حبيبة توجد فى كثير من الحكايات والأغانى الشعبية فى أنحاء عديدة من العالم ، ويمكننا أن نضع موتيف عودة البصر للأم بعودة ابنها تحت مجموعة الموتيف D 2161.3.1 فى فهرس الموتيفات لطومسون .
٥٧ ــ ماتعوليش الهم : لا تعولى هما .
٥٨ ــ الصـريمة : « الصريمه » للبغل كاللجام للفرس .
٥٩ ــ حنكى : فمى .
٦٠ ــ ته : بخفض التاء ، لفظ استغراب .
٦١ ــ كانى مانى : تعنى فى هذا الموضع كثرة الأخذ والرد . ويقال أنها تعبير فرعونى يعنى اللبن والعسل .
٦٢ ــ حتت بغل مش موجود : « الحته » ، بتشديد الياء المفتوحة ، القطعة من كل شىء ، وهى هنا للتقريظ ، بمعنى أنه بغل لا يوجد له نظير .

٦٣ ــ **يتركش** : يهتز خيلاء وحيوية .
٦٤ ــ **طشت لبريق** : طست الابريق ، مما قلبوا سينه شينا .
٦٥ ــ **أى .. وه** : هى « أيوه » حرف الجواب العامى الذى بمعنى نعم ، وهى بهذا التدوين أسلوب استحسان .
٦٦ ــ **فضل** : بخفض الفاء والضاد ، ظل .
٦٧ ــ **هضرب القله ع الشقين** : « القلة » إناء فخارى معروف . و « الجمل ضرب القله » أى هدر هديرا مصحوبا بزبد وبشىء أحمر منتفخ يشبه « القلة » يخرج من بين شدقيه مرة على هذا الجانب ، ومرة على ذاك .
٦٨ ــ **المقود** : حبل يشد فى الزمام تقاد به الدابة .
٦٩ ــ **ملمومه عليه** : متجمعة حوله بكثافة .
٧٠ ــ **فوريره** : بسرعة فائقة .
٧١ ــ **فاصل** : من « المفاصلة » أى المساومة والتثمين .
٧٢ ــ **تلات تلاف** : ثلاثة آلاف .
٧٣ ــ **معفرت** : مجنون .
٧٤ ــ **حبل ليف** : « الحبل » هو الرسن « المقود » ، ويجمع على حبال . وهو أيضا الحبل الذى تشد به الأشياء بعضها إلى بعض ، ويصنع من ليف النخيل .
٧٥ ــ **شالوها شيله بيله** : أى حملوها غصبا .
٧٦ ــ **لحسن** : بمعنى لكى أو لئلا .
٧٧ ــ **ينكت** : أصلها ( ينكث ) ، مما قلبوا ثاءه تاء ، ومعناها ينقض كلامه أو يرجع فيه .
٧٨ ــ **اصل** : بمعنى أبدا أو مطلقا .
٧٩ ــ **ملقحينها** : القوا بها على الأرض غيظا واستهانة .
٨٠ ــ **جارّه** : اسم الفاعل من « جرّ » أى سحب وراءه .
٨١ ــ **الضهر** : الظهر ، مما قلبوا ظاءه ضاداً .
٨٢ ــ **يدّن** : بتشديد الدال المفتوحة ، يؤذن من ( الأذان ) أى الاعلام بالصلاة .
٨٣ ــ **ياوه** : يا ولد ، وهم يستخدمونها فى نداء القريب .
٨٤ ــ **نقيعه** : حفرة صغيرة ممتلئة بالمياه .
٨٥ ــ **ملقهش** : لم يجدوه .
٨٦ ــ **ايمته** : ( متى ) الفصيحة .
٨٧ ــ **فرخ رمان** : رمانة فى حجم فرخ الطائر .
٨٩ ــ **تدوّر لى** : تبحث لى .
٨٩ ــ **تعزّل** : بخفض الزاء المشددة ، تنتقل للعيش فى مكان آخر .
٩٠ ــ **كراكيبه** : يقولون « كركب الحاجه على بعضيها » أى أخل بنظامها وترتيبها ، و « الكركبه » صوت يحدث نتيجة لذلك . وعلى هذا الأساس تكون « الكراكيب » هى الأشياء القديمة المستهلكة التى جمعت على غير نظام أو ترتيب خاص .
٩١ ــ **سجره** : شجرة ، مما قلبوا شينه سينا .
٩٢ ــ **هب** : بتشديد الباء ، قفز .
٩٣ ــ **إدشت** : بتشديد الدال والشين ، تفتتت .
٩٤ ــ **نزل عليه سهم الله** : لاذ بالصمت ذهولاً .
٩٥ ــ **مشعلقنى** : « علق الشىء » جعله معلقا من « التعليق » ، و « مشعلقنى » و « معلقنى » بمعنى .

# الفولكلور والأنثروبولوجيا

وليم ر. باسكوم
ترجمة : أحمد صليحة

**نطالع فى هذه المقالة، التى كتبها أحد علماء الفولكلور الأنثروبولوجى، الرأى القائل بأن الفولكلور ينتمى إلى أحد فروع الأنثروبولوجيا، أى الأنثروبولوجيا الثقافية، وهو رأى يبسطه الكاتب بوضوح. وباسكوم هو أستاذ الأنثروبولوجيا فى جامعة كاليفورنيا ببركلى. وهو يعى جيداً الصعوبات الماثلة فى الاعتماد على معيار النقل اللفظى، ويقول «إن الفولكلور جميعه منقول شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة بالفولكلور».**

**ولكن باسكوم، كما أوضح أتلى Utley فيما بعد، ينحو إلى أن يقصر الفولكلور على ما أطلق عليه اصطلاحاً الفن اللفظى، الذى يشمل الروايات النثرية (الأسطورة والحكاية الشعبية واللجند) والأحاجى والأمثال، ويخرج منه بذلك الرقص والطب الشعبى والمعتقدات (الخرافات) الشعبية. ويمضى باسكوم إلى حد القول بأن نصوص البالاد (ballad) وغيرها من الأغانى فولكلور، ولكن موسيقاها وموسيقى الأغانى الأخرى لا تنتمى إلى الفولكلور. ولكن معظم علماء الفولكلور يرون أن هذا التعريف للفولكلور أضيق مما ينبغى. ومن ناحية أخرى فإن مفهوم أتلى للأدب الشعبى يتفق تماماً فى الواقع مع فكرة باسكوم عن الفن اللفظى.**

يسلم العلماء بارتباط الفولكلور ارتباطاً ثنائياً بالعلوم الإنسانية من ناحية، ومن ناحية أخرى بالعلوم الاجتماعية. ورغم أن المدخلين الأدبى والأنثروبولوجى أساسيان ومتكاملان، وهو أمر واضح، لكن علماء الفولكلور من أتباع هذين المنهجين يفضلون العمل المستقل بدلاً من التعاون فى دراسة دائرة اهتمامهم المشترك، فيسير كل فريق فى طريق منفصل دون أن يتعرف على أفكار الفريق الآخر وأساليبه وأهدافه. ولا يعنى هذا أن كل العلماء أسرى هذه العزلة الثقافية، ولكنها صفة متفشية إلى الحد الذى قد يخلق بعض الصعوبات الحقيقية [١] . وفى هذه الدراسة أحاول أن أسد

الفجوة القائمة بين المدخلين بعرض المدخل الأنثروبولوجي للفولكلور حسبما أراه، وأتعشم أن يقدم أحد العلماء الآخرين وجهة نظر علماء الدراسات الإنسانية.

ومن بين فروع الأنثروبولوجيا الأربعة، تعتبر الأنثروبولوجيا الثقافية - التي يشار إليها أيضاً باسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية أو الاثنوجرافيا أو الاثنولوجيا - أشد هذه الفروع ارتباطاً بالفولكلور ، فليس للأنثروبولوجيا الطبيعية أو علم ما قبل التاريخ أو الآثار صلة مباشرة بالفولكلور، وإن كان علم الآثار يزودنا أحيانا بمعلومات عن التطورات السابقة وتحركات الشعوب، وهى معلومات مفيدة لعالم الفولكلور.

ولعل علماء اللغة أقرب من علماء الآثار اهتماماً بالفولكلور؛ لأن أسلوب التعبير اللفظى فى الحكاية أو المثل يتأثر بالتركيب النحوى ومفردات اللغة، كما أن علماء اللغة وجدوا فى الحكايات الشعبية والأساطير وسيلة مريحة لجمع النصوص اللغوية، وترتب على ذلك أن بعض نصوص الحكايات الهندية الأمريكية التى تتميز بدقة التسجيل والترجمة قد نشرها اللغويون. ومع هذا فالفولكلور يندرج داخل دائرة الحقل الرابع، أى الأنثروبولوجيا الثقافية التى تعنى بدراسة العادات والتقاليد ومؤسسات الشعوب الحية.

فعندما يذهب علماء الأنثروبولوجيا إلى البحار الجنوبية أو أفريقيا لدراسة وتسجيل أساليب الحياة عند شعب معين، يصفون أساليب الزراعة والصيد والقنص ونظام حيازة الأرض والتوريث، وغير ذلك من صور الملكية ومصطلحات القرابة والإلتزامات التى تمليها صلات القربى وأساليب الزواج وتكوين العائلة والوحدات الأخرى القائمة داخل الإطار الاجتماعى ووظائفها، والنظام القانونى والسياسى والمفاهيم الروحانية والخاصة بالعالم الآخر، والنذر وأساليب استقراء المستقبل، وغير ذلك من أوجه الدين ونظرة الإنسان إلى العالم وأساليب السكن والملابس وتزيين الجسد والمنحوتات الخشبية والفخار والصناعات المعدنية، وغير ذلك من الفنون الجرافية والتشكيلية والموسيقى والدراما والرقص. ولا تستطيع هذه الدراسات التى توصف بالاثنوجرافية أن تعطى صورة كاملة ما لم تشمل الحكايات الشعبية واللجندات والأساطير والأحاجى وغير ذلك من أشكال الفولكلور التى يستخدمها الشعب موضع الدراسة. فعالم الأنثروبولوجيا يعتبر الفولكلور أحد العناصر الهامة التى تتألف منها ثقافة أى شعب من الشعوب. فالفولكلور علم هام، حتى وإن لم يكن هناك ما يبرر أهميته سوى شيوعه على نطاق العالم، بمعنى أنه لا تخلو ثقافة معروفة من الفولكلور، فلم تكتشف حتى الآن أية جماعة من البشر، مهما بعدت ومهما كانت تكنولوجيتها بسيطة، إلا وتعرف شكلاً ما من أشكال الفولكلور. ولهذا السبب، ولأن نفس الحكايات والأمثال قد تكون معروفة للمجتمعات التى تعرف الكتابة والتى لا تعرفها، يعتبر الفولكلور جسراً يربط بين كلا النوعين من المجتمعات. ورغم أن بعض علماء الأنثروبولوجيا لا يكرسون للفولكلور سوى قسط قليل من اهتمامهم، لسبب أو لآخر، لكن من الواضح أن أية دراسة اثنوجرافية لاتولى الاعتبار للفولكلور لا يمكن اعتبارها دراسة كاملة للثقافة ككل، وأكثر من ذلك أن الفولكلور يستخدم كوسيلة أو كمسوغ لإضفاء الشرعية على وجود المؤسسات الدينية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولكى يلعب دوراً هاماً كوسيلة تعليمية لنقل هذه المؤسسات من جيل لآخر، ولذلك لا يمكننا إجراء تحليل دقيق لأى عنصر من تلك العناصر الأخرى للثقافة دون إيلاء اعتبار جاد للفولكلور.

والثقافة (culture) هى المفهوم الأساسى للأنثروبولوجيا اليوم. ورغم أن هذا المفهوم له تعريفات مختلفة، لكن علماء الأنثروبولوجيا يتفقون على معناه لديهم، وأصبح من المستحيل تقريباً عليهم أن يناقشوا موضوعهم دون استخدامه. وقد أشير للثقافة باعتبارها «التراث الاجتماعى» و«الجانب الذى صنعه الإنسان فى البيئة». وهى تتألف أساساً من أى شكل من أشكال السلوك المكتسبة بالتعليم والتى تنسق لتتفق مع بعض المعايير التى تقرها الجماعة. ويدرج علماء الأنثروبولوجيا تحت هذا المفهوم جميع العادات والتقاليد والمؤسسات التى يرسيها الشعب إلى جانب منتجاته وتقنيات الإنتاج لديه. ومن ثم تصبح الحكاية الشعبية أو المثل جزءاً من الثقافة.

وقد دخل مصطلح الثقافة «culture» إلى اللغة الإنجليزية على يد إدوارد تايلور Edward Tylor فى ١٨٦٥ (٢)، وعرفه فى كتابه «الثقافة البدائية» «Primitive Culture» باعتباره «ذلك الكل المعقد الذى يشمل المعرفة والعقيدة والفن والأخلاقيات والقانون والأعراف وغير ذلك من القدرات والتقاليد التى يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً فى المجتمع »(٣) . وفى الطبعة الثانية من كتابه المذكور فى الهامش (٢) اقر تايلور بانه إعتمد إلى حد كبير على كتابات شتينهيل Steinheil ومن مجموعة الحقائق النفيسة التى تمس تاريخ الحضارة فى كتابى جوستاف كليم Gustav Klemm الذى كان يعيش فى درسدن، وهما : «التاريخ

العام للثقافة الإنسانية» Allgemeine Cultur Geschichte» der Menschheit» و«المعرفة الثقافية العامة» Allgemeine» Cultur wissenschaft»(٤) . حيث استخدم كليم فى كلا الكتابين الثقافة cultur التى ظهرت لأول مرة فى الكتاب الأول الذى يتألف من عشرة مجلدات نشرت فيما بين ١٨٤٣ و١٨٥٢، وفى الكتاب الثانى الذى نشر فى مجلدين فى ١٨٥٤و ١٨٥٥ يشير كليم إلى cultur بمعنى «العادات والمعلومات والمهارات والحياة العامة والخاصة فى السلم والحرب والدين والعلوم والفن». ويقول «إنها تتجلى فى فرع الشجرة عندما يقلم وفى حك عصوين لإشعال النار وحرق جثمان أب عند وفاته وزخرفة الجسد بالألوان ونقل خبرات الماضى إلى جيلَ الأبناء» (٥).

ولا يحتاج علماء الفولكلور إلى أن أذكرهم بأوجه التشابه بين هذين التعريفين وإشارة وليم جون تومز William John Thoms إلى «قواعد السلوك والعادات والتقاليد المرعية والخرافات والأغانى والأمثال وهلم جرًا التى تنتسب إلى الماضى» فى رسالته إلى مجلة «ذى أثينيوم» (The Athenaeum) فى ١٨٤٦ حيث وردت كلمة الفولكلور لأول مرة فى الإنجليزية (٦). وكانت هذه التشابهات إلى حد بعيد أصل الجدل حول مجال علم الفولكلور، وهو جدل ما زال محتدماً. ورغم أن كلمة الفولكلور أقدم فى الإنجليزية بنحو عشرين عاماً عن كلمة الثقافة، لكن «الثقافة » أصبحت مصطلحاً مقبولاً فى العلوم الاجتماعية بالمعنى الذى يستخدمه به علماء الأنثروبولوجيا، بينما ما زال الجدل دائراً حول معنى الفولكلور حتى فيما بين علمائه.

وليس الغرض من هذه الدراسة متابعة الجدل بهذا الشأن، ولكن من الضرورى توضيح وجهة نظر علم الأنثروبولوجيا بصدده. فالفولكلور عند عالم الأنثروبولوجيا هو جزء من الثقافة، ولكنه ليس كل الثقافة، فهو يشمل الأساطير واللجندات والحكايات والأمثال والأحاجى ونصوص البالاد ballads وغيرها من الأغانى، وغير ذلك من الأشكال الفولكلورية الأقل أهمية، ولكنه لا يشمل الفن الشعبى أو الرقص الشعبى أو الموسيقى الشعبية أو الأزياء الشعبية أو الطب الشعبى أو العادات الشعبية أو المعتقدات الشعبية. فهذه الأشياء كلها أجزاء هامة من الثقافة وينبغى أن تشملها أى دراسة اثنوجرافية كاملة. كما أنها جميعاً خليقة بالدراسة سواء لدى المجتمعات الكتابية أو الأمية.

وفى المجتمعات الأمية التى كانت فى العادة موضع الاهتمام الأول لدى علماء الأنثروبولوجيا تنتقل كافة المؤسسات والعادات والتقاليد والمعتقدات والمواقف والحرف شفاهة بواسطة التلقين اللفظى والمثال. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا متفقين على ضرورة تعريف الفولكلور بوصفه مادة تعتمد على النقل الشفاهى، ولكنهم لا يعتبرون هذا النقل الشفاهى ملمحاً يميز الفولكلور عن جوانب الثقافة الأخرى، فالفولكلور ينقل شفاهة، ولكن ليس كل ما ينقل شفاهة فولكلوراً. وبالنظر إلى اهتمام علماء الأنثروبولوجيا بالمجتمعات الأمية، فلم يتعرضوا بعد صراحة لإحدى المشكلات الشائعة فى الفولكلور، ونعنى بها تحديد العلاقة بين الفولكلور والأدب ، أو تمييز التراث الشعبى الموروث عن المصطنع، ولكن ربما تبرز هذه المشكلة أمامهم مع ازدياد اهتمامهم بدراسة مشكلات التكيف الثقافى ودراسة المجتمعات الكتابية فى أوروبا وآسيا وأمريكا.

ويحلل العلماء مضمون الثقافة من خلال أوجهها، أو الأجزاء العريضة التى تتألف منها، مثل التكنولوجيا والاقتصاد والتنظيم الاجتماعى والسياسى والدين والفن. وينتمى الفولكلور بوضوح إلى عالم الفن باعتباره أحد أشكال التعبير الجمالى، ولا يقل فى أهميته عن الفنون الجرافية أو الفنون التشكيلية أو الموسيقى أو الرقص أو الدراما. وتتشابك أوجه الثقافة جميعاً بدرجات متفاوته، مثل الفولكلور، من خلال وظيفتها كمسوغ للتقاليد والمعتقدات الدينية والدنيوية على حد سواء. ومع هذا فقد تبين نفع هذا النظام التصنيفى باعتباره أساساً للمقارنة فيما بين الثقافات، ولتطوير مفاهيم متخصصة وتقنيات للتحليل. واستخدام مصطلح الفولكلور باعتباره يشمل أشياء مثل الفنون الشعبية والطب الشعبى والمعتقدات الشعبية والعادات الشعبية يتجاهل نظام التصنيف هذا الذى أثبت نفعه فى إجراء التحاليل المنهجية، كما أن هذا الاستخدام يجمع ظواهر تنتمى إلى نظم مختلفة تتطلب مناهج مختلفة للتحليل.

والأنثروبولوجيا تدرس الفولكلور لأنه جزء من الثقافة، فهو جزء من العادات والتقاليد التى يتعلمها الإنسان، أى جزء من تراثه الاجتماعى، ويمكن تحليله على النحو نفسه الذى تحلل به العادات والتقاليد الأخرى، وذلك فى إطار شكله ووظيفته، أو فى إطار تداخله مع الأوجه الثقافية الأخرى. وهو يطرح نفس مشكلات النمو والتغير، كما أنه عرضة لنفس عمليات الانتشار أو التداخل أو القبول أو الرفض أو التكامل. ويمكن استخدامه، مثل جوانب الثقافة الأخرى لدراسة هذه العمليات، أو العمليات الخاصة بتبنى

ثقافة أخرى والتكيف معها، أو العلاقة بين الثقافة والبيئة أو بين الثقافة والشخصية.

ويمكن مقارنة تطور أى مادة فولكلورية بتطور أى عادة أو مؤسسة أو تقنية أو شكل فنى، أى أن فرداً ما قد إبتدعها فى وقت ما. ولنا أن نحدس أن الكثير من الحكايات الشعبية أو الأمثلة، كغيرها من المخترعات، قد رفضت لأنها لم تفِ بحاجة مسلم بها أو لا شعورية من حاجات الجماعة، أو لأنها لم تتفق مع الأنماط والتقاليد الفولكلورية أو الثقافة المقبولة ككل. ولو قبلت، فبقاؤها مرهون بإعادة روايتها على النحو نفسه الذى يرتهن به بقاء جميع الملامح الثقافية فى المجتمعات الأمية، أى الترديد وتكرار الأداء.

إن لعناصر الثقافة المادية، مثل الفأس أو القوس أو القناع، وجود مستقل بالطبع بمجرد أن يفرغ الصانع من صنعها، ولكن لكى يستمر وجودها على الصانع أن يصنع غيرها ويواصل إنتاجها.

وفى هذا المقام نستطيع أن نقارن العناصر غير المادية للثقافة بالحكايات الشعبية أو الأمثال، فلكى يستمر بقاؤها ينبغى أن تؤدى وتستخدم دون انقطاع، سواء أكانت طقوساً أو معتقدات أو مسميات لصلات القربى أو إمتيازات أو واجبات خاصة بتلك الصلات. وخلال إعادة القص أو تكرار الأداء تطرأ تغيرات على العنصر مع دخول صور جديدة عليه، وهذه البدع أيضاً عرضة للقبول أو الرفض. ومع استمرار هذه العملية يتكيف كل اختراع جديد تدريجياً مع حاجات المجتمع ومع الأنماط الثقافية السابقة عليه، التى تعدل فى بعض الأحيان لتتفق مع الاختراع الجديد.

وقد اتضح بالنسبة لبعض أشكال الفولكلور فى بعض المجتمعات أن الراوية - وهو أمر متوقع - قد يعدل حكاية معروفة بإحلال شخوص جدد أو أحداث جديدة بأسلوب يتفق مع الحكاية أو بتعديل للحبكة القصصية، بينما قد يكون التركيز فى الميادين الخاصة بصلات القرابة أو الاقتصاد أو القانون أو الدين على الاتساق مع معايير الجماعة. ومع ذلك فالفولكلور لا يختلف فى هذا المقام عن الفنون الجرافية والتشكيلية أو الموسيقى أو الرقص، حيث نتوقع أن يبدع الفنان أو المؤدى إبداعاً خاصاً. ومن ثم فالعنصر الشعبى فى الفولكلور لا يقدم مشكلات جديدة أو مميزة كما يراه عالم الأنثروبولوجيا، ولكنه يفضل أن ينظر إلى المسألة باعتبارها إبداعاً لمؤلف مجهول لا إبداعاً جماعياً. وقد يتساءل عالم الأنثروبولوجيا عما إذا كان هناك أى اختلاف هام فيما يتصل بالجانب الإبداعى بين الصور المختلفة لحكاية معينة كما يرويها الرواة الأفراد فى قبائل «الزونى» أو «نفاجو» مثلاً، وبين الصور المختلفة التى قد يقدم بها الكتاب قصة من قصص النجاح الشائعة أو لغز من الألغاز أو لقاء حبيبين. إذا نظرنا للموضوع من زاوية عريضة فسوف نجد نفس الأسئلة مثل: من أول من اخترع هذه الموضوعات؟ وكيف أعيدت صياغتها فى الماضى؟ وكيف أثرت الصور المختلفة السابقة على إنتاج كاتب أو راوية قصة ما؟. ويمكنك فى الأدب أن تجيب على هذه الأسئلة، ولكنك فى الفولكلور لا تستطيع أن تأمل فى العثور على إجابة لهذه الأسئلة، ولكن هذا لا يعنى أن العمليات التى تنطوى عليها هذه الأسئلة مختلفة اختلافاً جوهرياً.

وانتشار الحكايات الشعبية من مجتمع لآخر أمر يمكن أن يقارن بدقة بانتشار التبغ أو أحد الطقوس أو المفاهيم الدينية أو آلة أو تقنية أو مبدأ قانونى، حيث يمكن أن تقبل الحكاية أو ترفض، فإذا قبلت تعدل حتى تتفق مع الأنماط الثقافية القائمة، وهى عملية يصفها علماء الأنثروبولوجيا بالتكامل «integration» . وتبرز من جديد نفس المشكلات فى تفسير التوزيع الحالى للملامح الثقافية أو الحكايات أو الأمثال.

فهل نفسر ذلك بأنه نتيجة الهجرات كما فعل الأخوان جريم، أو من منطلق الاستعارة كما يقول أنصار نظرية الانتشار الثقافى، أو الاختراع المستقل كما يقول أتباع مدرسة الاستعارات الطبيعية ونظرية التطور الثقافى؟. لقد واجه علماء الأنثروبولوجيا نفس هذه المشكلات مرات ومرات، وناقشوها مناقشات مسهبة يمكن أن تكون ذات فائدة لعلماء الفولكلور، الذين يمكن أن يفيدوا أيضاً من مبادىء مختلفة مثل: الإحتمالات المحدودة limited possibilities والتوزيع المتسلسل contiguous distribution والتوازى parallelism والتلاقى convergence والشكل form والكم quantative، وهى المبادىء التى وضعت لتكون أساساً للاختيار بين هذه التفسيرات المختلفة.

ويمكنهم أن يستفيدوا أيضاً من فحص الدراسات العلمية مثل تحليل شبير Spier لرقصة الشمس عند الهنود سكان السهول، أو المناقشات التى دارت حول مفهوم «العمر - المساحة» (age – area) ونقاط قصوره [٧]، وهى مناقشات تنطوى على جوانب هامة وجوهرية لمن يرغب فى استخدام الأساليب التى وضعتها المدرسة الفنلندية لعلم الفولكلور.

وفضلاً عن هذا فإن أى قانون ثقافى ينطبق حتماً على الفولكلور مثلما ينطبق على أى جانب آخر من جوانب الثقافة،

لذا يمكننا استخدام البيانات التى يجمعها الفولكلور لاختبار النظريات أو الاحتمالات التى يطرحها العلماء بشأن الثقافة ككل، وبالعكس يمكن للنظريات المقبولة الخاصة بالثقافة أن تساهم فى فهم الفولكلور، فليس من الغريب أن يعتبر الكثير من مدارس النظريات الأنثروبولوجية مدارس فولكلورية، ومنها الأنثروبولوجيا الأمريكية والوظيفية functionalism والانتشارية diffusionism والتطورية الثقافية cultural evolutionism.

وقد ظلت نظرية التطور الثقافى التى طورها سبنسر Spencer وتايلور Tylor ومورجان Morgan وغيرهم مثار خلاف بين علماء الأنثروبولوجيا وبعض علماء الفولكلور الآخرين، وكانت هذه النظرية قد حظيت بقبول العلماء فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وسلموا بها دون أدنى ريبة، ثم طورها الكثير من كبار علماء الأنثروبولوجيا والفولكلور فى ذلك العصر، ولكنها تعرضت فى القرن العشرين لنقد حاد من جانب علماء الأنثروبولوجيا، حيث أظهر التحليل أنها تقوم على عدد من الإفتراضات التى لم ينجح أصحابها قط فى إثباتها، كما تبين فيما بعد خطأ بعضها؛ ولذا فقد رفضها علماء الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية. إلا أننا نجد اليوم بعض علماء الفولكلور يعرفون الفولكلور باعتباره البقايا الحية من المراحل السابقة للحضارة مثل «المخلفات الغامضة للطقوس الدينية القديمة التى ما زالت تكمن فى نفوس سكان المجتمعات الأمية والمناطق الريفية» أو «كحفرية حية تأبى أن تموت» (٨). وهذان التفسيران مستمدان بصورة مباشرة من نظرية التطور الثقافى التى أثبتت أنها هى، وليست الفولكلور، الحفرية الحية التى تأبى أن تموت. فهذه النظرية التى وضعها فى الأصل علماء الأنثروبولوجيا كان أول من انتقدها علماء الأنثروبولوجيا الذين تخلوا عنها، فلا عجب أن يشعروا بالقلق حينما يجدون علماء الفولكلور أو الاقتصاد أو أى شخص آخر يعيد هذه النظرية الأنثروبولوجية التى تخلوا هم أنفسهم عنها، فهم يفضلون الإبقاء عليها داخل دائرتهم.

وقد انتهى علماء الأنثروبولوجيا إلى أن البحث عن الأصول الأولى، سواء عن طريق منهج التطور الثقافى أو مفهوم «العمر - المساحة»، مسألة ميئوس منها، حيثما كنا نفتقر إلى الوثائق التاريخية والأدلة الأثرية. أما فى الفولكلور، حيث لا يمكن الإستعانة بالأدلة الأثرية، وحيث لا تقدم الوثائق إجابة مباشرة، فلا يمكن لمحاولة إعادة بناء التاريخ، حتى وإن كانت على نطاق محدود، إلا أن تسفر عن نتائج احتمالية، لا حقائق مثبتة، بل والخطر ماثل دائما أن ينزلق البحث إلى دائرة التأملات الخالصة، حيث لا يأمل المرء أن يعثر على أدلة تؤيد أقواله. وقد توصل العلماء إلى هذا الاستنتاج بعد محاولات جادة كثيرة لإعادة بناء التاريخ باستخدام مجموعات واسعة متنوعة من البيانات. ولئن كان علماء الأنثروبولوجيا لم يتخلوا تماماً عن فكرة انتشار بعض الحكايات المعينة، لكن اهتمامهم بالمسائل الخاصة بكيفية انتشارها وأصولها المحتملة يتضاءل شيئاً فشيئا، وهم يلتزمون قدراً كبيراً من الحذر عند التعامل مع هذه المسائل. ومن ناحية أخرى يتجه علماء الأنثروبولوجيا إلى دراسة المشكلات الأخرى التى يشعرون الآن أنها ذات أهمية مماثلة أو أكبر من المسائل السابقة، وأنها قابلة أكثر للدراسة. والاهتمام بهذه المشكلات هو فارق آخر يميز عالم الأنثروبولوجيا إلى حد ما عن عالم الفولكلور.

وبناءً على هذا يستصوب علماء الأنثروبولوجيا دراسة التغيرات التى تطرأ على الفولكلور أثناء وقوعها، بدلاً من الاعتماد على وضع تصورات لأسلوب تطورها تستند إلى فكرة الانتشار. فمنذ نحو ٦٥ عاماً سجل كشنج Cushing حكاية «الديك والفار» الإيطالية، كما أعاد روايتها أحد أبناء شعب «الزونى» Zuni، وكان هو نفسه قد رواها له قبل ذلك بعام، وقد قدم كشنج بهذا التسجيل خدمة جليلة لعلماء الفولكلور، وكان بعيد النظر، فالمقارنة بين الصورة الإيطالية والزونية للقصة لا تظهر فحسب التحول الذى طرأ على القصة فى هذا الوقت القصير، وكيف أعيد تكييفها بحيث تتمشى مع بيئة الزونى وأفكارهم، بل تكشف كذلك عن أسلوب الهنود الحمر فى صناعة قصصهم الشعبية (٩). وما زال من الصعب أن نحدد الكيفية التى يمكن بها مواصلة هذه الأبحاث على نحو منهجى، وليس لعتباطاً، ولكننا نتمنى وجود أمثلة كثيرة أخرى للمقارنة والتحليل، حيث يمكننا هنا أن نعالج ديناميات الفولكلور على أساس صلب من المعرفة والحقائق المسجلة وليس على الحدس أو الترجيح أو التأمل.

كما تحظى مشكلة الدور الإبداعى للراوية بقدر متزايد من الإهتمام. ونحن نأمل أن نتوصل ، من خلال التجارب المماثلة للنموذج الذى قدمه كشنج ومقارنة الحكايات، خاصة الصور المختلفة للحكاية الواحدة، فى إطار تقليد فولكلورى ما، إلى درجة ونوع الحرية المتاحة للراوية أو المتوقعة منه فى الأشكال المختلفة للفولكلور فى المجتمعات على اختلافها. وقد قدمت بندكت Benedict تحليلاً هاماً لفولكلور الزونى باتباع نفس المنهج، حيث أظهرت كيف تتجسد اهتمامات وخبرات

الراوية فى الحكاية التى يقصها، كما نشرت عدة دراسات أخرى، أو هى بسبيلها للنشر (١٠).

كما أن مشكلة الملامح الأسلوبية لها أهمية كبرى، رغم أن علماء الأنثروبولوجيا يحجمون عن معالجتها لأنهم يرون أنهم لا قبل لهم بها، بينما نرى الكثير من علماء الفولكلور قد درسوا الأدب، وأصبحت لديهم القدرة على معالجتها، وكذلك القيام بتحليل الحكايات من حيث الحبكة والحدث والصراع والذروة والدوافع وتطور الشخصيات. ولكن أتلى Utley قال «إن من بين أبرع من قدموا دراسات نقدية للأدب الشعبى علماء للأنثروبولوجيا، ومنهم جلاديس ريتشارد Gladys Reichard وفرانز بواس Franz Boos وبول رادين Paul Radin. فأنا مقتنع مثلاً أن دراسة رادين المسماة أساطير البطولة فى وينباجو Winnebago Hero-Cycles تعتبر من أفضل الدراسات التحليلية للمعانى الشعرية للأدب الشفاهى» (١١).

كما يهتم علماء الأنثروبولوجيا بمكان الفولكلور فى دائرة الحياة اليومية والمواضع الاجتماعية ومواقف السكان المحليين إزاء فولكلورهم. ولا يستطيع المرء أن يحدد هذه الحقائق من النصوص فحسب، كما أن الحكاية لا تعتبر حقيقة تاريخية ولا قصة خيالية، ولكننا إذ أهملنا هذه النصوص فلن يمكننا سوى الركون إلى التأملات للتعرف على طبيعة الفولكلور ومعناه التام.

ويعنى علماء الأنثروبولوجيا أيضاً بالعلاقة بين الفولكلور وجوانب الثقافة الأخرى من وجهتى نظر مختلفتين، أولاهما ترى أن الفولكلور يجسد إلى حد ما الثقافة، حيث يقدم وصفاً للطقوس والتكنولوجيا القائمة وغير ذلك من التفاصيل الثقافية، وثانيتهما، وهى ذات دلالات أوسع، ترى أن شخوص الحكايات الشعبية والأساطير قد تمارس أشياء تشذ عن المألوف، منها مثلاً حكاية «القيوط العجوز» الذى جامع حماته، وهى حكاية هندية أمريكية، ولكن الهنود الذين يرون أن هذه الحكاية طريفة يحرمون تماماً علاقة من هذا النوع. وقد سعى علماء الفولكلور منذ عهد يوهيميروس Euhemerus إلى تفسير مواطن الشذوذ هذه التى قد ترد فى الفولكلور وتنبو عن السلوك المتبع فى الواقع. وقد قدمت تفسيرات كثيرة، معظمها غير مقبول اليوم، وما تزال هذه المشكلة مبعثاً لحيرة جميع المشتغلين بالفولكلور، كما أنها تبعث على التساؤل عن طبيعة الفكاهة والمضامين السيكولوجية ووظيفة الفولكلور.

وأخيراً فقد أصبح علماء الأنثروبولوجيا يوجهون قسطاً متزايداً من الاهتمام لوظيفة الفولكلور، أى ما الذى يقوم به الفولكلور للشعب الذى يرويه. ففضلاً عن الوظيفة الواضحة التى يقوم بها، وهى التسلية أو الإمتاع، يستخدم الفولكلور كمسوغ لوجود المعتقدات والمواقف والمؤسسات الراسخة فى المجتمعات، المدنية والدينية على حد سواء، كما يلعب دوراً حيوياً فى التعليم فى المجتمعات الأمية. وليس من الممكن تقديم تحليل كاف لهذه المشكلة هنا، أو حتى مناقشة المعلومات الهامة التى يمكن أن توحى بحلها والتى تجمعت من أنحاء شتى من العالم، ولكننا نستطيع القول بأن الفولكلور يمارس دوراً فى نقل الثقافة من جيل إلى آخر، ويقدم مسوغات تبرر وجود المعتقدات والمواقف عندما تثور الشكوك حولها، وفضلاً عن هذا فالفولكلور يستخدم فى بعض المجتمعات لإلقاء ضغط اجتماعى على من يريدون الانحرف عن المعايير التى ارتضتها الجماعة. كما أن وظيفة الإمتاع لا يمكن قبولها اليوم كإجابة كاملة عن التساؤل حول وظيفة الفولكلور، حيث يتراءى لنا معنى أعمق كامن وراء الفكاهة، كما أن الفولكلور يستخدم كوسيلة سيكولوجية للهروب من الكثير من عوامل الكبت التى يفرضها المجتمع على الفرد، ولا نعنى هنا الكبت الجنسى وحده.

إن علماء الأنثروبولوجيا يشعرون بصراحة، فى كثير من الأحيان، أن زملاءهم من المشتغلين بالفولكلور يشغلون أنفسهم بمشكلات الأصول والهياكل التاريخية، بحيث يتجاهلون مشكلات ذات أهمية مماثلة أن لم تكن أكبر، وهى مشكلات يمكنهم أن يأملوا فى التوصل إلى حلول مرضية لها، فعلماء الأنثروبولوجيا يسترشدون بهم فى التحليل الأدبى للفولكلور، ويتطلعون إلى التعاون معهم فى حل مشكلات الأسلوب والدور الإبداعى للراوية، كما أنهم يرحبون بالتعاون معهم فى دراسة المواقف المحلية عن الفولكلور وسياقه الاجتماعى، عند تحليل العلاقة بين الفولكلور والثقافة، وأخيراً فهم يتطلعون إلى التعاون معهم فى تعريف وظائف الفولكلور.

وإننى أعتقد أن الأسلوب الأمثل لرأب الصدع بين مجموعتى العلماء المشتغلين بالفولكلور هو إيجاد اهتمام مشترك بالمشكلات المشتركة، بدلاً من الركون إلى الاهتمام المشترك بمجموعة مشتركة من الموضوعات، كما كان الحال فى الماضى. وفى الختام أود أن أؤكد أن الملاحظات التى سقتها لم تصدر على أساس أن علماء الأنثروبولوجيا أبرياء من الخطأ، ولكنى أكرر من جديد دعوتى إلى المشتغلين بالعلوم الإنسانية لمعالجة هذا الموضوع من وجهة نظر تلك العلوم.

## هوامش

١ ـ كانت هذه المقالة فى الأصل محاضرة، وقد حذفت من الترجمة السطور التى يخاطب فيها المحاضر (الكاتب) جمهور الحاضرين لأن دلالتها لن تكون مفهومة لقارىء المجلة.

Melville J. Herskovits, "Folklore After a Hundred Years: A Problem in Redefinition", Journal *of American Folklore*, Vol. 59 No. 232 (1946), 89-100; A. H. Gayton, "Perspectives in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 64, No. 252 (1951), 147-50; Francis Lee Utley, "Conflict and Promise in Folklore," *Journal of American Folklore*, Vol. 65, No. 256 (1952), 111-19.

قدمت دراستى إلى الاجتماع السنوى الرابع والستين لجمعية الفولكلور الامريكية فى الباسو بولاية تكساس فى ديسمبر ١٩٥٢

٢ ـ E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization* (Boston, 1878, first published in 1865), pp. 3, 4, 150-91.

٣ ـ E. B. Tylor, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Vol. 1 (London, 1871), 1.

٤ ـ E. B. Tylor, *Researches into the Early History of Mankind*, p .13.

٥ ـ G. Klemm, *Allgemeine Culturwissenschaft* (Leipzig, 1854-1855), Vol. 1, 217; Vol. 2, 37. Translations from Robert H. Lowie, *The History of Ethnological Theory* (New York, 1937), p. 12.

٦ ـ W. J. Thoms ("Ambrose Merton"), "Folklore," *The Athenaeum*, No. 982 (1846), 862-63; Duncan Emrich, " 'Folklore': William John Thoms," *California Folklore Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1946), 355-74.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تومز رغم انه قد قدم تعريفاً محددا للفولكلور، لكنه أعاد هذا الوصف حرفياً فى

*Notes and Queries*, First Series, Vol. 1 (1850), 223.

ليس هذا بالمدهش؛ لأن تومز وهو مؤسس ومحرر Notes and Queries قد كتب المادة الخاصة بعام ١٨٥٠، وقد وجد تومز فى ذلك طريقة لجمع الفولكلور من القراء على النحو الذى اقترحه فى رسالته إلى ذى اثينايوم، ويمكننا ان نرى ثمار هذه المحاولة الأولى لجمع الفولكلور من قراء الدوريات فى:

*Choice Notes from Notes and Queries: Folklore* (London, 1859). – Ed. Note.

٧ ـ Leslie Spier, *The Sun Dance of the Plains Indians: Its Development and Diffusion*, Anthropological Papers of the American Museum of Natural History, Vol. 16, No. 7 (New York, 1921); Edward Spaier, *Time Perspective in Aboriginal American Culture, A Study in Method*, Canadian Geological Survey, Anthropological Series, Vol. 90, No. 13 (Ottawa, 1916); Clark Wissler, *Man and Cultrure* (New York, 1923); and *The Relation of Nature to Man In Aboriginal America* (New York, 1926); Roland B. Dixon, *The Building of Cultures* (New York, 1928); W. D. Wallis, *Culture and Progress* (New York, 1930); Margaret T. Hodgen "Geographical Distribution as a Criterion of Age," *American Anthropologist*, Vol. 44 (1942), 345-68; Melville J. Herskovits, *Man and His Works* (New York, 1948); A. L. Kroeber, *Anthropology*, rev. ed. (New York, 1948).

يعنى مفهوم «العمر ـ المساحة» ببساطة انه كلما كان انتشار الملمح الحضارى واسعاً كان قديم العهد، ويستخدم هذا المبدأ اتباع المدرسة الفنلندية فى دراسة الفولكلور، ولهذا المفهوم تسميات اخرى.

٨ ـ Maria Leach, ed., The Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend, Vol. 1 (New York, 1949), 401.

٩ ـ F. H. Cushing, *Zuni Folk Tales* (New York, 1931), pp. 411-22. [This famous example is reprinted in this volume. – Ed. Note]

١٠- Ruth Benedict, *Zuni Mythology*, 2 vols., Columbia University Contributions to Anthropolgy, No. 21 (New York, 1935), Vol. 1, xxxvii-xliii; Gladys A. Reichard, "Individualism and Mythological Style," *Journal of American Folklore*, Vol. 57 (1944), 16-25.

١١- Utley, *op. cit.*, p. 112.

# دراسة الفولكلور في الأدب والثقافة

## التعريف والتفسير*

آلان دنـــــــدس
ترجمة : على عفيفى

**يميل كثيرون ممن هم خارج حقل الفولكلور، وحتى بعض من يشتغلون به، إلى تقسيم علماء الفولكلور إلى قسم أدبى وآخر انثروبولوجى. ويتعلق بهذاالتقسيم الثنائى رأى؛ مفاده أن كل مجموعة من علماء الفولكلور لديها منهج يلائم اهتماماتها الخاصة. ومن ثم، هناك تفكير فى أن يكون هناك منهج لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج آخر لدراسة الفولكلور فى الثقافة.**

**بالنظر إلى هذا التقسيم الثنائى من وجهة نظر عالم فولكلور محترف، يمكن أن يُرى على أنه تقسيم خادع، علاوة على هذا، فقد نَزَعَ هذا التقسيم الثنائى، الذى يؤسف لاستمراريته علىَ نحو غير ضرورى، إلى تقسيم عمل العلماء إلى قضايا متشابهة، إن لم تكن متطابقة. إن المنهج الأساسى لدراسة الفولكلور فى الأدب ومنهج دراسته فى الثقافة هما بالضبط منهج واحد؛ وبكلمات أخرى، فإن علم الفولكلور له منهجه الخاص الذى ينطبق عمليا على القضايا الأدبية والثقافية.**

هناك فقط خطوتان أساسيتان فى دراسة الفولكلور فى الأدب وفى الثقافة. الأولى موضوعية وتجريبية؛ والثانية ذاتية تأملية، ويمكن أن نسمى الخطوة الأولى التعريف، وأن نسمى الثانية التفسير. يتكون التعريف بصورة أساسية من البحث عن التشابهات؛ أما التفسير فيعتمد على وصف الاختلافات. إن المهمة الأولى ونحن بصدد دراسة مادة ما،

*Reprinted from the Journal of American Folklore 78 (1965), 136- 42

هى توضيح كيفية تماثلها مع مواد معروفة سابقاً، بينما تكون المهمة الثانية هى توضيح اختلافها عن المواد المعروفة سابقاً ـ و، على أمل، لماذا تختلف.

يميل علماء الفولكلور المحترفون، المتمكنون من آليات التعريف عادة، إلى نقد نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية لوقوعهم فى تحديد تعريف المواد الفولكلورية بدقة قبل ملاحظة استخداماتها. وعلماء الفولكلور على حق فى هذا إلى حد كبير. إن التحليل الساذج يمكن أن ينتج من تعريف غير وافٍ أو خاطىء، وإن حبكات أنماط الحكى التقليدية يمكن أن تنسب، على نحو خاطىء، إلى كتاب بعينهم؛ ومن الممكن أن تكون الموضوعات الأوروبية فى الحكاية الأوروبية التى حكاها الهنود الأمريكيون قد اعتبرت بصورة خاطئة عناصر متعلقة بأهل البلاد الأصليين القدماء. أياً ما كان الأمر، يمكن أن يوجه النقد إلى علماء الفولكلور أنفسهم، لأنهم لا يقدمون ما هو أكثر من التعريف.

تتكون دراسات فولكلورية كثيرة فى الأدب مما هو أكثر قليلا من قراءة روايات عن الموضوعات والأمثال السائرة، وليست هناك محاولة لتقييم كيفية استخدام كاتب للعناصر الفولكلورية، وبشكل أكثر تحديدا، كيف تعمل هذه العناصر الفولكلورية فى عمل أدبى مستقل على وجه العموم. وبصورة مماثلة، لا تشرح قائمة الحكايات الأوروبية بين هنود أمريكا الشمالية فى ذاتها كيفية عمل الحكاية المقتبسة فى بيئتها الجديدة. إن اهتمام علماء الفولكلور بالتعريف قد نتج عن دراسة عقيمة للفولكلور تقديرا للمواد الفولكلورية، وواضح أن هذا يؤكد على النص ويهمل السياق الذى اقصاه كثير من نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا الثقافية. إن النص بدون توجيه سياقى، قد ضرب به مثلا كل من دارسى الفولكلور والأنثروبولوجيا، ويذهب علماء الفولكلور إلى حقل الدراسة بالعودة إلى النصوص المجموعة بدون سياقها الثقافى، وينغمسون فى المصادر الأدبية، ويظهرون وبحوزتهم قوائم جافة من الموضوعات أو الأمثال المنتزعة من سياقاتها الأدبية. المشكلة هى أن التعريف قد أصبح هو الغاية فى ذاته بالنسبة لكثير من علماء الفولكلور، بدلاً من كونه وسيلة لغاية التفسير. إن التعريف هو فقط البداية، فقط الخطوة الأولى.

إن عالم الفولكلور الذى يحدد تحليله بتعريف، قد توقف قبل أن يسأل الأسئلة الحقيقية المهمة عن مادته. وحتى يستعد عالم الفولكلور ليوجه نفسه صوب بعض من هذه الأسئلة، فعليه أن يُروض للعيش على الهامش الأكاديمى فى دراسة نطاقها بعيدا عن المركز. ولكى نوضح كيف أن التفسير يجب أن يتبع تعريفا أوليا فى دراسة الفولكلور فى سياق، فإننا نقترح المناقشة المختصرة التالية لحكاية فولكلورية موجودة فى رواية جيمس جويس James Joyce يوليسيس Jlysses وفى حكاية أوروبية وجدت بين عشيرة مراعى البوتاواتومى Praire Band Potawatomi.

فى رواية يوليسيس لجيمس جويس يجد المرء أنواعًا مختلفة من الفولكلور تشتمل على أنماط حكى وأبيات مسجوعة Tongvetwisters [الجمل المحتوية على حروف متكررة ومتشابهة] وأغان شعبية، Mnemonics [الأشياء التى تساعدك على تذكر أشياء أخرى (الرموز)]، وجمل تقرأ من الناحيتين، وألعاب أطفال. ويشهد على اهتمام جويس الحماسى بالفولكلور تصويره لأحد الشخصيات الثانوية، هينس Haines، بوصفه واحداً من علماء الفولكلور الإنجليز، الذى يأتى إلى ايرلندا ليجمع الفولكلور الايرلندى. ومن بين كل أمثلة الفولكلور فى يوليسيس، أخترت لغز ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus الذى يسأل تلاميذه أن يشرحوا، بالإستعانة بالأمثلة، تقنيات التعريف والتفسير. وبعد تلاوة الصيغة الافتتاحية والسطر الأول من اللغز المكتوب، المعروف جيدا، يسأل ستيفن تلاميذه حل هذا اللغز:

صياح الديك

كانت السماء زرقاء

الأجراس فى الجنة

كانت تدق الحادية عشرة

وحان الوقت لهذه الروح المسكينة

لكى تذهب إلى الجنة.

إن الأحجية الأولى التى يتلوها ستيفن فى هذا الموقف ـ «Riddle me Riddle me, randyro / اعطانى أبى البذور لكى ازرعها» ـ قد عرفت من قبَل الدارسين بوصفها الجزء الأول من الأحجية رقم ١٠٦٣ فى Archer Taylor's great compenclium مختارات ارثر تايلور الوافية العظيمة، وأيضاً فى أحجيات إنجليزية من الموروث الشفاهى (Eng-lish Riddtes from Oral Tradition) وأيضا حظيت بدراسات تفسيرية. [يقول (ويلدن ثورنتون Wedon Thorn-ton (١٩٦٤)، على سبيل المثال، ربما كان قمع ستيفن للجزء الأخير من الأحجية إعترافًا بفشله باعتباره كاتبًا] ـ ولكن

حتى الآن وكما أعرف، لم يعرف أحدهم الأحجية التى يضعها ستيفن لتلاميذه. إن تلاميذ ستيفن جهلاء مثلهم مثل نقاد الأدب، لذلك يعطيهم الإجابة، «دفن الثعلب جدته تحت الشجرة المقدسة». لقد تم التركيز على مشكلة التعريف، بالرغم من أن تلميحات جويس المتكررة إلى هذه الأحجية خلال الكتاب تقترح أنها مهمة بصورة واضحة لتفسير الكتاب نفسه. لقد أشار العديد من الدارسين إلى التشابه بين أحجية جويس وأحجية أخرى فى الإنجليزية كما نتكلمها فى ايرلندا- P. W. Joyces English as We speakIt in Ire-land.

Riddle me, Riddle me right

**ماذا رأيتُ الليلة الماضية؟**

**الريح تهب.**

**الديك يصيح.**

**أجراس الجنة**

**تدق الحادية عشرة.**

**حان الوقت لكى تذهب روحى المسكينة إلى الجنة.**

**الإجابة: دفن الثعلب أمه تحت شجرة مقدسة.**

لم يعرف جويس الأحجية، بل لقد علق على ما أسماه «البهجة غير المنطقية بالأحجية وإجابتها». علاوة على ذلك، يعرف عالم الفولكلور المدرب فى الحال أن الأحجية ترتبط بشدة بنمط من أنماط الحكى العالمية، -The Roblter Bride) (groom, Aarne- Thompson- 955 فى هذا النمط الثانوى، والشائع جداً فى الموروث الشفاهى الأنجلو أمريكى، يُدعى النذل بالتالى مستر فوكس (الثعلب). يخطط مستر فوكس أن يذهب بعيداً مع خطيبته، وغالباً ما تكون البنت المذعورة فوق شجرة، وتشاهد فعلا مستر فوكس وهو يحفر ما سيكون قبرها. بعد ذلك وفى حشد كبير من الناس تروى البنت الأحجية واصفة أفعال النذل، وهكذا تزيل قناعه وتكشف مكيدته البشعة. يستطيع عالم الفولكلور أن يخبرنا من خلال نص الأحجية وحده عن وجود مرجع للحكاية الفولكلورية بأسرها، ولكن هناك دليلا إضافيا على أن جويس نفسه كان قد عرف الحكاية. فى فصل Crice البارز تهاجم الجماهير بعنف «بلوم» بوصفه عاراً على الرجال المسيحيين، منافقاً حقيراً، وتصيح على نحو ساخر: «اعدموه، اشووه، إنه سىء مثلما كان بارنيل. مستر فوكس!» (ص ٤٨٢). إن هذا التلميح الأخير هو ما يسميه ت.س.إليوت الترابط الموضوعى الذى يُستدعى فيه مشهد الجماهير فى الحكاية الفولكلورية، المشهد الذى يحتج فيه كل هؤلاء الحضور على المخططات الشريرة لمستر فوكس الفظيع. وهكذا، لقد تحدثنا كثيرا عن تعريف أحجية ستيفن، فماذا عن التفسير؟

لقد صُنعت كل التفسيرات السابقة عن أهمية الأحجية وتخيلات فوكس بدون الإفادة من التعريفات الأولية الصحيحة. ويقترح وليم. م. سكوت (١٩٥٧: ١٠٣) على سبيل المثال، أن ستيفن يعتقد فى نفسه أنه ثعلب، والثعلب باعتباره عدواً ماكراً للكلاب يوظف أسلحة الصمت والنفى والبراعة. يقول سكوت أيضاً إن الثعلب لابد أن يكون ستيفن الذى قتل أمه دون رحمة، والذى لا يستطيع التوقف عن نبش الأرض حيث دفنت. على أية حال، طبقاً للحكاية الفولكلورية يخطط الثعلب فقط لقتل محبوبته، فهو لا يرتكب الجريمة بالفعل. إن الثعلب محكوم بتفكيره أكثر مما هو محكوم بفعله. وفى الرواية لم يقتل ستيفن أمه ولكنه يحاكم نفسه على التفكير: «لا أستطيع إنقاذها». لقد تحدث بوك ميليجان Buck Milligan مبكرا عن قتل ستيفن لأمه (يوليسيس: ٤٦). ومما هو جدير باهتمام أكثر، حقيقة أن ضحية مستر فوكس فى معظم نسخ الحكاية هى من ستكون عروسه (المستقبلية)، بينما فى شكل جويس المختلف تكون الأم هى ضحية مستر فوكس. إذا كانت الأم تكافىء المحبوبة، فسيكون هذا، من ثم، جزءًا من المظهر الأوديبى الواسع لشخصية ستيفن التى ناقشتها فى مكان آخر Dundes) (1962 C. فى ضوء هذا، يقتل الثعلب ستيفن أمه بدلا من أن يتزوجها كما توقعت هى. وإذا كان نص أحجية P.W. Joyce هو مصدر جيمس جويس، فإن تغيير ستيفن للأم فى الأصل إلى الجدة فى الإجابة التى يعطيها لتلاميذه يشير إلى مشكلة ستيفن الأوديبية، لأنه من الواضح أن ضحية الثعلب فى عقل ستيفن الخاص هى أم، وليست جدة.

يوضح مصدر الحكاية الشعبية أيضا الاتحاد المحير بين الثعلب وكريست Christ. يُوصف «كريست فوكس Christ fox» بأنه «يفر بين فرعى شجرة مريضة Punaway in blighted treeforhs» (يوليسيس: ١٩١). إن الوصف الأخير لا يقترح فقط محنة قاسية، ولكن يقترح أيضاً المشهد الأخاذ فى الحكاية عندما تختبىء البنت الضحية على الشجرة، وتنظر إلى أسفل حيث مستر فوكس يحفر قبرها. إن التعبير المصاحب «نساء كثيرات Women he won to him»

ربما يلمح إلى مكيدة مستر فوكس قاتل زوجاته، كما يلمح إلى كريست ونسائه الخائنات. إن ستيفن بوصفه كريست فوكس يمثل كلا من الضحية والنذل، والبرىء والمذنب. القضية إذن أنه إذا لم يفهم القارىء استخدام جويس الحاذق للأحجية من اسلوب الحكاية بوصفه تلازماً موضوعياً، فإنه لا يستطيع أن يدرك المفارقة.

ربما يستطيع المرء أن يواصل تعريف وتفسير عناصر فولكلورية أخرى فى يوليسيس. على سبيل المثال، يمكن أن يدرس أحدهم تكييف جويس الساذج لسؤال الأحجية «أين كان موسس Moses عندما ذهب الضوء» (ص ٧١٤) ـ أو تأثير غناء ستيفن للأغنية الشعبية المعادية للسامية «سيرهوج ـ Sir Hugh» أو «إبنة اليهودى» (Child 155). عند هذه النقطة فى الرواية، وعندما دُعى ستيفن الرقيق لقضاء الليلة فى منزل اليهودى «بلوم» الذى كانت إبنته فى سن الزواج (ص ٦٧٤ ـ ٦٧٦)، ولكن هذه الأمثلة وغيرها ستثبت فقط أن النقطة محل البحث هنا هى فى تفسير أحجية الثعلب.

إن الناقد الأدبى الذى لا دراية أصلية لديه بالفولكلور يمكن أن يخطىء فى التعريف وبالتالى فى التفسير، وكذلك يمكن أن يخطىء الأنثروبولوجى الذى يعرف فقط أدوات حقله الميدانى. فى ابريل عام ١٩٦٣ جمعت أمثلة جيدة من الفولكلور فى الثقافة من (وليم مذختينو William Mzethen)، الذى كان فى الرابعة والسبعين من عمره من قبيلة بوتاواتومى فى لورانس ـ كنساس. هنا توجد القصة الخام كما نقلتها ـ وقد اقترحت أن أضع حرف «د» ليعبر عن كونى أتحدث وحرف «م» ليعبر عن وليم مذختينو:

م. كان ويل هناك ذات مرة، وكان هناك صبى صغير، دائماً كان هناك صبى صغير، أنت تعرف، وكان له اسم، كان أسمه آهـ ـ [وقفة تمتد ست ثوان] ـ بتيجا ـ P'teejah ـ اسمه بتيجا، وآهـ ـ بتيجا.

د. بتيجا

م . نعم، وهو، وكان لديه، دعنا نرى الآن ـ [وقفة تمتد ثلاث ثوان] ـ آهـ، كان لديه سماط صغير، أنت تعرف، يستطيع أن يأكل، أنت تعرف، وكان لديه طعام فى كل مرة يبسط سماطه على الأرض أو أى مكان، كان يحدد اسم طعام كثير، أى نوع من الطعام يريد، كان الطعام يظهر فى الناحية اليمنى من السماط ويُأكل، كل ما كان على ويل هو أن ينظف، أنت تعرف، وبهزة فقط، يختفى كل شىء، أنت تعرف، إلى هواء خفيف. وذات مرة كان سائرا على الطريق، وقابل جندياً، كان يرتدى قبعة، القبعة العسكرية، أنت تعرف، تلك التى يرتديها الجنود، وكان الجندى جائعا. [سأل الصبى] «هل أحضرت أى شىء لتأكله؟»

[أجاب الجندى] «آه، أحضرت هذا الخبز الجاف». كان كل ما لديه.

[قال الصبى] «دعنا نرى هذا الخبز». أخبره، «آه، إنه جاف، إنه سىء، ليس صالحا للأكل»، أخبره بذلك، رماه بعيداً.

[قال الجندى] «لا يجب أن تفعل هذا، إنه كل ما لدى للأكل».

[قال الصبى] «سأعطيك شيئا أفضل»، هكذا أخبره. وسحب سماطه وبسطه هناك، على الأرض. «أطلب أى شىء تشاء، أى شىء! من ثم هو، آه، طلب كل ما أشتهى أن يأكل، جندى، كان جائعاً بالفعل. «إذا كنت تريد أيا من هذا الماء الأحمر، فيمكنك الحصول عليه أيضاً». قال الجندى، ويسكى.

د. ماء أحمر؟.

م. نعم إنهم يسمونه ماء أحمر [ضحك].

د. مَنْ يسميه ماء أحمر؟.

م. الصبى الهندى، إنهم يسمونه ماء أحمر.

د. حقاً.

م. حقاً، لإنه أحمر، أنت تعرف. فإنه لم يطلق عليه ماء نار.

د. أهو صبى هندى؟.

م. نعم، نعم، و، آه، استمتع الجندى بوجبته وامتلأ، أنت تعرف و «ويل، احضرت شيئاً لأريك إياه،» هو أخبرنى. هو [الجندى] خلع قبعته، أنت تعرف، ورماها على الأرض وقال، «أريد أربعة جنود.» كفى، أربعة جنود، هناك، مسلحين جيداً، واقفين انتباه هناك.» «حسن جداً»، هو [الصبى] أخبرنى، «ولكنك يمكن أن تجوع مع هؤلاء الجنود الأربعة»، أخبره الصبى [ضحك]. ثم، ارتدى قبعته، أنت تعرف، بالطبع اختفى الجنود، وبدأ فى الذهاب وقال الجندى، «انتظر، أيها الصبى، هل تحب أن نتبادل؟ سأعطيك هذه القبعة وتعطينى هذا السماط» الآن، لن يقايض.

«سأجوع بدونه». آه، وراح يفكر، أنت تعرف، قال، «حسن أيها الجندى. أتحضر لى شيئا آكله»،، وفكر،

اعتقد، إن ، بادل، مقايضة عادلة. ظل ينظر خلفه، الصبى الصغير، كان يرتدى القبعة. وفكر فى سماطه. بالتأكيد كره أن يفقده. ومن ثم هو، عاد إلى رشده، أنت تعرف، «سأحصل عليه». خلع [ضحك] القبعة وألقاها على الأرض، «أيها الجنود الأربعة.» نادى عليهم. أتى الجنود، أنت تعرف، وقفوا هناك و[هو] يقول، «أترون هذا الرجل، هناك، لقد أخذ سماطى رغما عنى»، قال لهم، «اذهبوا واحضروه [قهقهة]. «ذهبوا [ضحك] خلف هذا الرجل، فتعارك معهم مثل everythim». «أنتم تابعون لى»، قال الجندى، «لا [ضحك] نحن تابعون لهذا الواقف هناك»، قال الجنود. ومن ثم استعاد الصبى سماطه. واحتفظ أيضا بالقبعة. وهذا ما كان.

د. كان الصبى، أنت تقول، صبيا هنديا؟.

م. نعم.

د. ولكن الجندى كان رجلا أبيض.

م. نعم.

د. إذن فقد استغفل الصبى الهندى الرجل الأبيض.

م. نعم [ضحك] لقد فعلها فيه.

د. فى المقايضة، أيضا.

م. نعم، لقد كانت مقايضة عادلة، ولكنه كان يستخدم عقله [ضحك]

د. هذا لطيف جدا، لم أكن أعرف أنه كان صبيا هنديا.

م. نعم.

د. حسن.

م. نعم.

د. حسن، هذا حسن، إنها قصة جيدة.

### التعريف بمعنى تحديد الهوية:

لكى نحلل هذه الحكاية طبقا لثقافة الـ بوتاواتومى Potawatomi، علينا أولاً أن نعرف الحكاية، ليس بوصفها حكاية هندية قطرية، ولكن بوصفها نمطا للحكاية الأوروبية. من تفاصيل الطعام السحرى - المستجلب من السماط (موتيف D ١٤٧٢ . ١ ـ ٨)، فإن عالم الفولكلور المحترف يمكنه بسهولة أن يعرف الحكاية بوصفها نسخة معدلة من نمط الحكى ٥٦٩ ، حقيبة الظهر، القبعة، النفير، بالإضافة إلى هذا، يمكن للمرء أن يكشف من الدلائل الخارجية وبدون صعوبة عن أن الحكاية مستعارة بصورة أساسية من مصدر فرنسى. إن اسم الصبى الهندى بتيجا P'téejah و الوقفة الطويلة قبل نطق الاسم توضِّح اهتمام الراوى الجديد بالثناء بنطق الاسم صحيحاً. إن الاسم P'téejah هو افساد يسهل إدراكه للشخصية الفولكلورية الفرنسية Petit jean، وفى الواقع، لاحظ (فرانز بواس Franz Boas) فى مقاله «الحكاية الفولكلورية عند الهنود الأمريكيين» أن اسم هذا الشخص الفرنسى قد استعاره عدد من المجموعات الهندية الأمريكية (بواس Boas: ١٩٤٠ ـ ٥١٧. وانظر أيضاً سكنر ١٩٢٧: ٤٠٠ ـ ٢). الأثر الآخر من الثقافة الفرنسية هو التلميح إلى «الماء الأحمر»، وأغلب الظن أنه النبيذ، بالرغم من أن الراوى فسره على أنه ويسكى. وعلى هذا فقد عرفت الحكاية: أنها مستعارة من نسخة فرنسية معدلة من حكاية Aarne-Thompson نمط رقم ٥٦٩، وبالتأكيد ليست نمط الحكاية الأصلى. ولكن كونها حكاية أوروبية لا يجيب على أسئلة من مثل: ما الذى فعله الـ Potawatomi بالحكاية؟ـ كيف غيروها وكيف تخبرنا هذه التغييرات شيئا ما عن ثقافة الـ Pot-awatomi اليوم؟. كقاعدة عامة، يمكن أن تستخدم الحكايات الأوروبية قليلاً، فمن المحتمل أن تشحب الثقافة الهندية المستعيرة، هذا إن لم تمت. من ناحية أخرى، لو كانت الحكاية الأوروبية قد نقحت وكيفت لكى تلائم قيم الهندى الأمريكى أكثر مما تلائم القيم الأوروبية، فالأكثر احتمالا هو أن ثقافة الهندى الأمريكى لا تزال سارية المفعول، فماذا عن حكاية الـ Potawatomi هذه؟.

بداية، لقد تغير البطل من شخصية فرنسية إلى صبى هندى. لقد سألت الراوى مراراً عن هوية الـ P'téejah وفى كل مرة أصر على أن P'téejah كان صبياً هندياً. ثانياً، إن القبعة السحرية الخاصة بالجندى الأبيض قد صنعت سحرا بصيغة رمزية هندوأمريكية أكثر منها أوروبية. لقد خرج أربعة جنود، وليس ثلاثة، وأربعة هو الرقم الطقوسى للـ Pot-awatomi عند معظم المجموعات الهندوأمريكية. هكذا، فإن الجندى السحرى صناعة القبعة (موتيف D ١٤٧٥، ٤) يؤثر فى السياقات الأمريكية، وهذا بمعنى من المعانى هو ما تفعله الحكاية كلها بدقة. فى الحكاية، يقترح الجندى عمل مقايضة من أجل الطعام، والمقايضة ليست شيئا غير عادى فى التاريخ الاستعمارى الأمريكى. ونشعر أن هذه المقايضة غير عادلة، وأن الجندى الأوروبى البالغ يحتال على الصبى الهندى الصغير من أجل الحصول على مصدر طعامه الوحيد. ولكن فى هذه الحكاية الفولكلورية يحصل الصبى

على افضل النتائج، الـ «المقايضة العادلة» المقترحة من الرجل الأبيض. ومع أن الراوى لا يظهر ليخطط لأفعاله مقدماً، إلا أن تعليق الراوى بعد سرد الحكاية بأن الصبى قد «استخدم عقله، وانه لم يفكر فى الرجل الأبيض. فى حكاية تحقق تلك الأمنية، يمتلك الصبى الهندى قوة كافية لكى يهزم الجندى الأوروبى العدو، ولكى يستعيد وفرة الطعام الأصلية».

فى الظاهرة الثقافية التى يسميها علماء الأنثروبولوجيا الانتفاضة القومية Natativistic Movements، شائع عند الاقتباس أن الثقافة المهيمن عليها تحلم بأن تتم لها الغلبة على صناعة الثقافة المهيمنة بدون حضور أعضاء من هذه الثقافة. فى هذه الحكاية يملك الـ Potawatomi السيطرة على الصناعات الأوروبية، إن الهندى هو القادر على أن يقترح على الجندى «الماء الأحمر» أكثر مما يقترح الجندى خمرا هنديا - إنه الصبى الهندى هو من يستخدم ذات الرجل الأبيض لكى يهزم الرجل الأبيض، ويستطيع المرء أن يرى من خلال هذه التعليقات على قلتها، لماذا قبلت هذه الحكاية الأوروبية بسهولة من رواة الـ Potawatomi والجمهور. إن بعض التغيرات القليلة والرشيقة جعلتها حكاية بالاحتكام إلى معظم الـ Potawatomi. من «خطأ» وقع فيه الراوى يمكن أن نرى أن الراوى تطابق مع الصبى الهندى. فبعد أن انتهى الجندى من طعامه، اخبر الصبى أن لديه شيئاً يريد أن يريه إياه. عند هذه النقطة، قال مستر Mzechteno~ «حسن، لدىّ شيئاً أريد أن أريك اياه»، هو أخبرنى. هذا الاستخدام للمعنى» بدلاً من «أخبره» يقترح بقوة أن القصة كانت إلى حد ما عن مستر Mzechteno وربما عن Potawatomi آخرين. هذه التفصيلة بالإضافة إلى ضحك الراوية المتكرر توضحان متعته وتورطه فى الحكاية.

إن دراسة استخدام جويس للأحجية ودراسة تبنى الـ Potawatomi لحكاية أوروبية يظهران بوضوح لاشك، ولكن الأسطورة الموظفة فى الدراستين كانت الأسطورة نفسها. إن التعريف كان ضرورياً بصورة مكافئة. كان من الممكن أن يؤدى الفشل فى تعريف أحجية مستر فوكس فى يوليسيس إلى كون أحدى الدراستين غير قادرة على تقدير استخدام جويس التام لهذا العنصر الفولكلورى حق قدره، ويحدد وفقاً لهذا الفشل طريقاً صغيراً لفهم الرواية، وربما يجعل الفشل فى تعريف حكاية الـ Potawatomi بوصفها حكاية فولكلورية أوروبية أصيلة، ربما يجعل من الصعب أن نحدد التغيرات التى أدخلها الـ Potawatomi فقط. وربما نفترض، على سبيل المثال، أن فكرة الأتيان بالمغفل على هيئة جندى كانت فكرة الـ Potawatomi، ولكن الحقيقة هى أن المغفل يكون دائماً جندياً فى النسخة الأوروبية للحكاية. ومع ذلك كان التعريف مهماً وهو فقط الخطوة الأولى، وكان مطلباً مسبقاً للتفسير. لو كان أمراً حقيقياً أن علماء الفولكلور أيضاً يعرفون فى الغالب دون مثابرة لكى يفسروا، بينما يفسر نقاد الأدب وعلماء الأنثروبولوجيا بدون تعريف فولكلورى أولى دقيق، فمن ثم، يبدو واضحاً أن بعض التغيرات تكون مطلوبة. على علماء الفولكلور أن يعلموا زملاءهم نقاد الأدب والأنثروبولوجيين اليات تعريف الفولكلور، أو سيكون عليهم أن يتولوا بعض مشاكل التفسير بأنفسهم. بصورة مثالية، كلا البديلين يمكن أن يكون مؤثراً لدرجة أن دراسة الفولكلور يمكن أن تصبح أكثر من سلسلة علمية من المزق والرقع، أو مزيجاً متنافراً من البدايات دون نهايات ونهايات، بدون بدايات أصيلة.

# التحليل النفسى والفولكلور

تأليف: أرنست جونز
ترجمة: إبراهيم قنديل

لقد مرت الاسهامات الشديدة الأصالة والإتساع التى قدمها التحليل النفسى لعلم الفولكلور خلال العشرين عاماً الماضية دون أن يلحظها علماء الفولكلور بالمرة تقريباً. وكون هذه المناسبة الآن هى المرة الأولى التى يلقى فيها الأمر اهتماماً مباشراً من جانبهم لا يقدم، فى اعتقادى، تفسيراً لهذا التجاهل الملحوظ، بل ربما كان الأحرى بى أن أعتبره مظهراً إضافياً للنزعة المعادية لعلم النفس السائدة بين رجال العلم، الذين كان طبيعياً فى مسعاهم، الجدير بالثناء، للخروج من عصر ما قبل العلم ولا موضوعيته أن يميلوا إلى أن يقرنوا الموضوعية بدراسة العالم الخارجى، والتأمل العقلى باللاموضوعية. ولا شك أن هذا الموقف من جانبهم قد أثبت نجاحاً فائقاً، طالما يتعلق بحثهم بالظواهر الفيزيقية غير المتأثرة بالعمليات العقلية. غير أن التحديات التى يفرضها هذا الموقف على دراسة الظواهر الناتجة عن عمليات عقلية هى تحديات قاسية إلى الحد الذى لا يمنح دراسة هذه الظواهر سوى مساحة أولية صغيرة على خارطة النشاط العلمى. يبدو هذا جلياً إذا نظرنا إلى المادة التى يدرسها الفولكلور، سواء التقاليدأو المعتقدات أو الأغانى الشعبية، لأنها دون إستثناء نتاج عمليات عقلية ديناميكية، ونتاج لاستجابة روح الجماعة الشعبية لحاجات داخلية أو خارجية، وتعبير عن كُره وأشواق ومخاوف ورغبات متنوعة. إن السبب الأوحد الذى لا يجعل كلامى هذا محض ملاحظة عابرة أو عادية هو أن علماء الفولكلور فى تفسيرهم لأى شىء من هذه المادة قد صاغوا، بالضرورة، علم نفس خاص بهم، أو أخذوا مفاهيم النموذج الشائع لعلم النفس مأخذ التسليم. فتراهم يفسرون عادات معينة على أنها مجرد انعكاس للرغبة فى المزيد من الطعام، أو فى محاصيل أفضل، قانعين بإفتراض أن مثل هذه الرغبات سمات بشرية، دون أن يستشعروا أية حاجة لمزيد من البحث فى طبيعة هذه الرغبات، قائلين إن ذلك عمل علماء النفس أو الفيزيولوجيين. ولهذا الموقف مزالق عدة؛ فلقد أوضح علم النفس الحديث، بما لا يدع مجالاً للشك، أن العقل البشرى جهاز أعقد كثيراً جداً مما يشاع عنه، وأن الكثير من الدوافع التى تبدو على السطح بسيطة للغاية، تكشف بالدراسة والإختبار عن بنى بالغة الدقة والتعقيد.

ويظهر هنا اعتبار آخر، هو أن علم النفس ذاته قد كان فى الماضى عديم النفع، بصورة فريدة، للعلوم المساعدة، كعلم الفولكلور. لقد وجد ما يعرف باسم علم النفس الأكاديمى - وأترك الفلسفة جانباً هنا - نفسه فى موقف غير مسبوق، وغير محمود بالمرة. فهو حين يقترب من موضوعه [الشخص موضوع البحث] يواجه بحواجز يصعب تخطيها، ومن اللحظة الأولى، كما يضطر للتوقف وهو يدرس كيفية تكوّن أية عملية عقلية كلما اقترب من أفكار حميمة يصعب

الكشف عنها، أو كلما وصل إلى نقطة يصعب فيها على الشخص موضوع البحث تقديم بيانات أكثر - وهي حالة نعرف الآن أنها راجعة إلى الحدود بين العقل الواعي واللاوعي. هكذا اضطر علماء النفس إلى إقناع أنفسهم بالعمليات العقلية السطحية إلى حد ما؛ كالمعلومات عن وظائف الحواس أو سرعة ارتباط موضوعات متعددة بالذاكرة، وما شابه ذلك. ثم فقط عندما ظهر علم النفس الإكلينيكي ظهر باعث المعاناة العقلية قوياً بدرجة تغلب معها على رفض الفرد الطبيعي لتعرية نفسه وكشف أسرارها. وبطرح فرويد لأسلوب التحليل النفسي لاستكشاف اللاوعي، أصبح من الممكن تتبع أية عملية عقلية إلى مصدرها الأولى.

وجاءت الاكتشافات التى تم التوصل إليها ثورية بشكل مذهل كما هو معروف، كما أدت إلى تأسيس مفهوم جديد تمامًا عن العقل. وقد كان من المفترض أن تنعكس لذلك أصداء فى كافة العلوم المعنية بنتاج النشاط العقلى، بما فيها علم الفولكلور، وأسهمت وجهة النظر هذه، فى الواقع، فى عدد من العلوم، كالأنثروبولوجيا وعلم الأساطير وفقه اللغة وعلم أصول التدريس و - أخيرًا وليس آخرًا - علم الفولكلور.

وهدف هذا البحث هو أن يقدم لكم بعضاً من وجهات النظر موضع التساؤل، وأن يوضح بضعاً من تأثيراتها على دراسة مادة الفولكلور.

ربما كانت أهم النتائج التى توصل إليها التحليل النفسى هى أن ما نطلق عليه العقل، أى العمليات العقلية المعروفة للوعى، هى مجرد انتخاب متحول من مجمل العقل، إنتقاء من مواد آتية من طبقاته الأعمق واللاواعية تمامًا، يتم تعديلها بمثيرات العالم الخارجى. وتتكون طبقة اللاوعى الأعمق، المتخلقة فى غرائزنا العضوية، بشكل أساسى من رغبات تسعى سعيًا حثيثًا للتعبير عن نفسها. غير أنها تدخل فى صراع مع قوى تعارضها، خاصة تلك المتعلقة بالخوف والشعور بالذنب، النواة التى سيتشكل منها لاحقا الضمير الأخلاقى. وما يسمح له من هذه الرغبات بالتعبير عن نفسه بدخول الوعى إنما يمثل شكلاً توفيقيًا بين هاتين المجموعتين؛ أى أن الرغبات لا يتحقق إشباعها إلا وهى فى صورة معدلة أو متنكرة. إن أحكامنا ومعتقداتنا عن العالم الخارجى يساهم فى تكوينها العالم الداخلى الغامض للعقل بأكثر كثيرا مما نظن، ومثل هذه الاسهامات اللاموضوعية والأقل عقلانية هى بالتحديد ما يهتم به الفولكلور. وهى عادة ما تنتج، فى أبرز أشكالها، أثرًا غريبًا، أو حتى كوميديا، مثيرة ذلك الاستهجان الذى اعتاده علماء الفولكلور فيما يتعلق بمادة عملهم؛ لكننا حين نستقصى أصل هذه الظواهر يتبين أنها لا تمتلك منطقًا، خاصًا بها، شديد الوضوح فحسب، بل وإنها أيضًا آتية من أكثر منابع وجودنا أصالة.

لقد قدم التحليل النفسى أدلة كثيرة توضح أن كافة أفكارنا وأحاسيسنا واهتماماتنا ومعتقداتنا الواعية تتخلق أصلاً فى اللاوعى، وأن العقل الواعى لا يخلق شيئًا، وتقتصر وظائفه على مجالات النقد والإنتقاء والتحكم.

من الممكن تسمية الدوافع اللاواعية بالدوافع البدائية؛ فهى، من ناحية، أسبق زمنيًا فى عملية التطور، بما يجعلها مرادفة «للطفولة»، ومن الناحية الأخرى، تمثل مرحلة أدنى فى تطور العقل، مرحلة تطورت عنها أشكال أعلى من النشاط العقلى. ولا تستطيع هذه الدوافع البدائية التعبير عن نفسها في الوعى سوى بإحدى طريقتين، لا ثالث لهما تقريبًا. فإما أن تخضع لعملية تحويل وتكييف طبقًا للواقع الخارجى، حيث يتم ضبطها عبر هذه العملية بما يناسب شروط الواقع ومتطلبات الضمير الداخلى (أو ما يعرف الآن باسم «الأنا العليا»)، هذه طريقة. والطريقة الأخرى من خلال تكوين أشكال معقدة من التوفيق تعمل فى النهاية كأشكال من التنكر، حيث تبقى الدوافع ذاتها دون تغيير، ودون المرور بأى من عمليات التحويل التى تجرى فى الطريقة الأولى. هكذا ينشىء النوع الأول ما يمكن أن نطلق عليه الأشواق والأفكار والاهتمامات الطبيعية للإنسان. وما يهمنا أهمية خاصة فى هذا المقام هو النوع الثانى؛ حيث يمثل هذا النوع من الدوافع رفات الحالة البدائية للعقل التى بقيت بعد عملية التطور. وهو ما يطلق عليه بلغة علم الفولكلور «الآثار الباقية» والتى تكمن قيمتها، بالنسبة لعالم النفس، فيما تلقيه من ضوء مباشر على العقل البدائى قبل أن يتطور. كما أنها ذات قيمة للعلوم المساعدة، فبهذه المعرفة سيمكن تفسير تلك الدوافع بما يلقى مزيدًا من الضوء على السياق الذى ترد فيه. النقطة الهامة الآن هى أن المادة التى أطلقنا عليها الآثار الباقية ستطالعنا بصور متشابهة إلى حد بعيد فى مجالات شديدة التباين. وإليكم بضع أمثلة: أعراض الأمراض العصبية، المجال الذى من خلاله تم التوصل لهذه الاكتشافات لأول مرة، هى كلها آثار من هذا النوع، تمثل قطاعاً من حياة الطفولة قد قاوم عملية التطور الطبيعى. كذلك ظواهر حياة الحلم، التى جاهد الخيال البشرى جيلاً بعد جيل فى سبيل فهمها، أثبتت أن لها نفس الطبيعة، وصار لتفسيرها كما قد تعلمون دور كبير فى العلاج الحديث للأمراض العصبية، التى تتوازى معها عن قرب. ونصل إلى موضوعنا الراهن، إن الكثير من

المعتقدات الوحشية والتقاليد الفولكلورية من الممكن إيضاح مدى قرابتها، فى الشكل والمضمون، للظواهر الأخرى التى صنفتها لتوى تحت نفس المسمى العام. فهى تكشف عن نفس الآليات العقلية الغريبة التى يتسم بها نتاج اللاوعى، كما تكشف، وهذا هو الأكثر أهمية، عن نفس المحتوى الضمنى، موضحة أنها نابعة من نفس المصادر. هذه العبارة، التى تحوى لب هذا البحث كله، سيتعين علىّ الاستفاضة فيها بشىء من الإسهاب، لأنه من خلال هذا تتم مناقشة العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور. وبصياغة أخرى للمسألة برمتها، ما نؤكده هو أن ثمة تناظر بعيد المدى بين الآثار الباقية من الحياة البدائية فى ماضى البشرية والآثار الباقية من ماضى الإنسان الفرد. وتكمن القيمة العلمية لهذا التعميم فى أن دراسة الآثار الباقية فى الفولكلور يمكنها أن تُستكمل وأن تنتفع بدراسة الآثار الباقية فى الأفراد الأحياء، الذين يسهل أكثر الدخول إلى حياواتهم الداخلية، ووضعهم موضع البحث المباشر.

هناك نقطة صغيرة يمكن ذكرها فى البداية. لقد أثير جدل لسنين طويلة، كما تعلمون جميعا، بين علماء الفولكلور حول تعريف مادة علمهم؛ وقد لخص السؤال ـ تلخيصا يستحق الاعجاب ـ رئيس الجمعية السابق السيد/ أيه آر. رايت فى خطبته الوداعية. كان التساؤل المطروح هو هل يقتصر الفولكلور على دراسة الآثار الباقية من الماضى، الظواهر التى توشك بطبيعتها على النفاد، أم يمتد ليشمل النتاج الجديد لفئة معينة من البيانات لها نفس خواص الآثار المألوفة. واقتطف السيد/ رايت الفقرات التالية من كلمات لرؤساء أسبق: «غير أن الفولكلور، بكينونته، التى هى تحديداً الأثر الباقى لأفكار وممارسات تقليدية بين شعب من الشعوب قد إجتاز أفراده المرحلة الحضارية التى كانت هذه الأفكار والممارسات تمثلها، والذى يعد بالتالى أثرا من المستحيل أن يتطور»[1]؛ «إحدى مزايا علمنا الشامل هذا هى أن البنية التى يقدمها لا تختل باقحام عناصر جديدة لم تكن متوقعة. فهو علم الآثار الباقية وليس الاكتشافات»[2]؛ ثم يستأنف السيد/ رايت مقدمًا دفاعًا قويًا عن وجهة النظر المعارضة. «إن الشجرة القديمة للأفكار والممارسات الشعبية تحمل الحياة لا فروعها الباقية فحسب، حيث الغصينات الذابلة والبراعم الغضة، بل وفى كل طلع جديد ينشق عنه جذعها العتيق»[3]. والتحليل النفسى الآن إنما يدعم وجهة النظر الشمولية للموضوع، هذه التى دافع عنها السيد/ رايت بقوة، مؤكداً على الجوانب الديناميكية والعفوية لنتاجات الآثار الباقية، ومعتبراً إياها بمثابة مجهودات من جانب اللاوعى للتعبير عن نفسه؛ كما أنه لا يشير فقط إلى أن الدوافع التى ولدت هذه النتاجات جزء ثابت ودائم فى الإنسان، ولا زالت تعمل بنشاط كما كانت دائمًا، بل وأيضًا إلى أن الفروق بين النتاجات الجديدة والقديمة فروق يسهل إيضاح كونها سطحية أكثر منها جوهرية. وقدم السيد/ رايت مثالاً للنتاجات الجديدة الخرافة الشائعة القائلة بأن استخدام عود ثقاب واحد لاشعال ثلاث سجائر ينذر بموت المدخن الثالث. ومن غير الممكن الا يُذكّر هذا علماء الفولكلور، على الفور، بالدور الكبير الذى تلعبه فى الكثير من الخرافات فكرة الموت عقب حدوث شىء ما للمرة الثالثة، كالضربة الثالثة لداء السكتة وما شابه. أما التحليل النفسى فيذهب إلى أبعد من هذا، وبمقدوره الربط بين شكل هذا المعتقد وأفكار لاواعية معينة تتعلق بالرقم ثلاثة[4]، كما يمكنه ـ من خلال ممارساته ـ إيضاح أن هذه الأفكار اللاواعية فاعلة ونشطة عند أى شخص متأثر جديا بخرافة السيجارة هذه. وهكذا يؤسس التحليل النفسى استمرارية بين النتاجات القديمة والجديدة، مبررا بذلك ضمه لكليهما فى نفس منطقة الدراسة العلمية. هذا، ويمكننى توضيح النقطة ذاتها بمثال آخر من شأنه إبراز الارتباط بين البيانات التحليلية النفسية والبيانات الفولكلورية. فى دراسة سير لورانس جوم للآثار الأنثروبولوجية فى بعض الجزر يستنتج أن «مجموعة التقاليد المترابطة نالت كلها تفسيرًا متساويًا، فقط انطلاقًا من نظرية أنها تمثل حطام أو بقايا نظام اعتقادى طوطمى كان موجوداً من قبل[5]». وقد استطعنا الآن فى التحليل النفسى للأفراد أن نوضح فى عدد من الحالات أن أفكاراً شديدة التناظر لأفكار طوطمية قد علقت بالذهن خلال مرحلة الطفولة، بشكل واع فى بعضه ولا واع فى بعضه الآخر، وأن آثار هذه المرحلة البدائية، وهو الأكثر طرافة، قد بقيت إلى مراحل متأخرة فى صورة أعراض عصبية معينة كالرُهابات [الفوبيات] الحيوانية. وبعبارة أخرى، لدينا فى الأفراد وتحت أيدينا التطور الكامل للتقاليد والمعتقدات والطقوس المترتبة عليها، موازيًا لمسيرة التطور التى استغرقت آلاف السنين فى مجال الفولكلور.

للعقل اللاواعى عدد لا بأس به من السمات التى تميزه عن العقل الواعى، والمؤشرات الدالة على كثير من هذه السمات يمكن تعقبها فى الظواهر التى جمّعتها هنا كآثار باقية لا واعية. ولن أشغل وقتكم بتعدادها الآن[6]، وإن كنت أود ذكر واحدة أو اثنتين منها، مما تألفون فى مجال

الفولكلور. ثمة واحدة من هذه السمات نشير إليها فى علم النفس باسم «القدرة الكلية للأفكار»، قاصدين ذلك الاعتقاد اللاواعى: أن أفكار، أو بالأحرى، أمنيات الشخص موضع البحث لها قدرة سحرية على التحقق فى العالم الخارجى. وبينما يلعب شرح أنشطة عقلية من هذا النوع دورًا كبيرًا فى العمل اليومى للتحليل النفسى، أجدنى بالنسبة للفولكلور عاجزا عن إختيار مثال توضيحى، نظرا لأن الغالبية العظمى للبيانات الفولكلورية قائمة على هذا المبدأ. فكل عادة أو طقس أو تميمة الغرض منها التأثير فى العالم الخارجى، وقاية من الأمراض أو تحسينًا للمحاصيل وما إلى ذلك، إنما تقوم بشكل مطلق على فكرة أن للعقل البشرى القدرة على التأثير فى مسار الطبيعة فى العالم الخارجى، القدرة التي يعزوها الدين للآلهة ويسعى إليها بأسلوب أقل مباشرة فى الصلاة. هذه السمة قد يمكن إعتبارها مثالاً خاصًا لسمة أخرى أكثر عمومية، ألا وهى تجاهل الواقع. وهو ما يمكن أن يصل فى صوره المتطرفة إلى أبعاد وهمية تضليلية تظهر بالفعل فى الوعى ذاته عند المختلين عقليًا كأوهام فعلية؛ وإن كان الميل لتجاهل الواقع يظل فى أغلب الأوقات غير مطلق، على الأقل فى تجلياته الواعية. وهذه السمة هى ما يسبغ على مادة الفولكلور لا عقلانيتها الظاهرية. وأقول «الظاهرية»، لأن هذه العملية التى نتحدث عنها ليست لا عقلانية فى حقيقة الأمر، طالما سلم المرء بمقدماتها؛ ولكن المقدمات كثيرًا ما لا تكون موافقة لحقائق الواقع الخارجى. فدق الفلاحين، على سبيل المثال، على أوانى الطهى أثناء كسوف الشمس لن يبدو سلوكًا خال تمامًا من المعنى إذا سلم المرء بأن ذئبًا يحاول أن يفترس بطلهم. لازلنا نتحدث بصورة أكثر إجمالاً، إننا معنيون هنا بالدور الذى يلعبه الخيال فى الغالبية العظمى من الظواهر الفولكلورية، والتحليل النفسى بمقدوره تتبع أعمال الخيال حتى الفانتازيات الداخلية التى تسبق زمنيا نشأة الاهتمام بالعالم الخارجى، والتى يعود أصلها إلى اهتمامات اللاوعى ودوافعه. إن الخيال يمكنه، بالطبع، أن يولد استجابة لحاجة داخلية، بمعنى أن يعمل «تلقائيًا»، أو أن يثار من الخارج، علما بأن التأثيرات الخارجية لا تفعل شيئًا سوى التأثير فى الشكل الذى يتخذه فعل الخيال. وبالتقليل من قيمة هذا الإعتبار ابتدع بعض أعضاء المدرسة «الانتشارية» فى الأنثروبولوجيا تناقضًا بين وجهات النظر التحليلية النفسية والأنثروبولوجية، تناقضًا لا وجود له فى الحقيقة كما أرى. إن التفسير الشمولى الذى يجدونه فى شرح انتشار معتقد أو تقليد معين يذكرنى بالموقف المشابه فى علم النفس، المرضى لأولئك الذين يقنعون برد كل عرض عصبى إلى «إيحاء» من الخارج. والنقد الذى قد يوجهه المرء لهؤلاء وأولئك واحد. فى حالة الأعراض العصبية يمكننا إثبات أنه كلما كان هنالك دور يلعبه الإيحاء الخارجى فإنه يقتصر فقط على إثارة أو تحريك دوافع داخلية مستعدة لأن تثار، ولا يفعل الإيحاء الخارجى أكثر من التأثير، النسبى، فى الشكل الذى يتخذه نتاج الدافع الداخلى. كما أننى مقتنع أن الشىء نفسه لابد وأن يكون صحيحًا فى حالة الجماعة شأنه فى حالة الفرد، طالما القوى الفاعلة لها الطبيعة ذاتها فى الحالتين. وليس من باب الجدل الصائب ضد هذا القول الاشارة إلى أن المعنى الأصلى لتقليد من التقاليد قد يضيع أحياناً فى الوضعية الجديدة لهذا التقليد، وأنه لا يكتشف سوى بالتتبع التاريخى لإنتشاره من مصدره الأصلى، أو الإشارة إلى إمكانية تغير المعنى نتيجة للاستزراع [نقل التقليد وزراعته فى مكان آخر]. ردى على هذا أن «المعنى» المشار إليه هنا نادرًا ما يكون أكثر من مظهر كاذب عقلانى يعطيه الناس للمعتقد أو التقليد، وأنه تحت هذا المظهر الكاذب يرقد الباعث الحقيقى، الأعمق، مجهولاً بالنسبة لهم. كما أن هذا الباعث الأعمق إذا فحص سيتضح أنه متشابه تماما فى الحالتين، بمعنى أن المعتقد قبل وبعد الاستزراع يعبر غالبًا عن الباعث الضمنى ذاته.

سأناقش الآن سمة أخرى، من أكثر سمات التفكير اللاواعى أهمية والتباسًا، الرمزية. إن قدراً كبيراً من الالتباس فى هذا الموضوع يرجع، ببساطة، إلى حقيقة أن عمليات كثيرة شديدة التباين توصف عادة بنفس المصطلح(٧). فكلمة «الرمزية» تطلق على التشبيهات والاستعارات والإشارات وما إلى ذلك، وتقريبًا على أية عملية تحل فيها فكرة محل أخرى. بينما تستخدم فى التحليل النفسى، استخدامًا أكثر تقييدًا وتحديدًا، لتدل على عملية بعينها حين تمثل فكرة أو عملية فكرة أو عملية أخرى مرتبطة بها ومكتوبة فى العقل اللاواعى. وعدد الرموز الممكنة يفوق الحصر، بينما عدد أفكار اللاواعى التى يمكن ترميزها محدود للغاية فى واقع الأمر، فهى تلك الأفكار المتعلقة بأقارب الدم المباشرين وبأجزاء معينة من الجسد وبظواهر الميلاد والحب والموت. إن الغالبية العظمى من الرموز تمثل حوالى ست من الأفكار اللاواعية؛ وعليه فإن تفسير هذه الرموز يبدو عملية رتيبة مملة إلى حد ما، وإن كان من غير الصحيح ما يقال أحيانا عن أنها عملية نمطية. فالمرء غالبًا ما يشعر بالدهشة أكثر من الملل وهو يتابع تكرارها الرتيب؛ غير

أن الانفعالين كليهما غير متعلقين بشكل واضح بالسؤال الأكثر أهمية عن صحة هذه التفسيرات، الموضوع الذى لا فرصة لدى لمناقشته هنا. وسأشير فقط إلى أن بيانات الفولكلور مليئة بأمثلة للرمزية بالمعنى التحليلى النفسى، وأن تفسير هذه الرموز لا يوضح المعنى الداخلى للبيانات فحسب، بل يمكنه أيضًا أن يتأكد باستمرار الدراسة المقارنة للمادة الأخرى المرتبطة.

فى المثال التالى أود توجيه إهتمام خاص إلى حقيقة أن الرمز يمثل دائمًا فكرة مادية ملموسة، وليس فكرة مجردة على الأطلاق. لنأخذ مثالًا تقليد نثر الأرز فى الأعراس، الذى كان شيئًا مألوفًا أيام كنت شابًا، ولكنه استبدل الأرز مؤخرًا بقصاصات الورق الملون. لاشك فى انه ثمة إتفاق على أن الأرز فى هذا السياق يمثل فكرة الخصوبة، وأن فعل نثره هو الرغبة المقابلة بالنسبة للعروسين. ويقول المحللون النفسيون إن الأرز (شارة) للخصوبة و (رمز) للبذور، قاصدين بذلك أن دراسة اللاوعى توضح أن فكرة البذور هى المنبع الذى انبثقت منه كافة الأفكار والافعال الأخرى. ولقد نشرت دراسة[8] شاملة عن المعتقدات والتقاليد المحيطة بفكرة الملح، الذى له نفس المغزى الرمزى، ناقشت فيها العلاقة بين الرمزية والخرافة.

وسنرى أن الافكار اللاواعية ليست أكثر مادية فحسب، بل وأكثر فجاجة من الافكار الممثلة بعمليات مجازية، ومن الضرورى التأكيد على هذه الفجاجة والبساطة فى أفكار اللاوعى. وفى التقليد الآخر القريب من هذا، والذى هو فى طريقه إلى الإندثار، حيث تلقى فردة حذاء أو «شبشب» قديمة وراء العروسين، وهو تقليد له أكثر من معنى فى طبقات مختلفة من العقل، يمكن اعتبار الشيء الذى يلقى رمزًا لعضو الأنوثة (المثمر) ذاته، وهذا تفسير قد يدعمه القول البذئ بذاءة واضحة الذى كان يصاحب هذا الفعل عادة - لعله يناسبها كما ناسبت قدمى هذا الحذاء القديم - أو ذلك التقليد من بوهيميا لجعل الدجاج يبيض اكثر بإطعامه البازلاء فى حذاء فى أحد الأماسى المقدسة[9]، كذلك خلع حذاء العروس له نفس المغزى المتعلق بفض البكارة، شأنه شأن قطع اكليل العرس أو فك حزام العروس. ومن الرموز التى لها نفس المعنى وتلعب دورًا ملحوظًا فى الفولكلور المحارة وهلال القمر والكؤوس والاقداح والقدور وعلب المجوهرات، بل أى شيء له فتحة... من مداخل الأبواب إلى الأشجار المجوفة أو حتى الفرجة أسفل سلم مستند إلى جدار. وربما كان أكثر مثال مألوف هو حدوة الفرس المقلوبة التى لا تزال ترى على أكثر أبواب حظائر الخيول. وهو سليل صورة العضو الجنسى للمهرة أو البقرة التى توضع فى بلاد الشرق للحماية من العين الشريرة، شأنها شأن نقش Shela -na - gig did الذى كان يرى خارج أبواب الكنائس الايرلندية. وهو المقابل لأشكال Asherah العديدة بالرموز الذكرية التى تصاحبها عادة، كالسهم والصليب والنخلة والنجم .. إلخ، مواجهة لفتحتها.

هذه الأمثلة القليلة وحدها تثير حشدًا من المسائل. أنوى ذكر إثنتين فقط منها، لكنى مضطر لتأجيل مناقشتها حتى يتم توضيح بعض النقاط حول محتوى اللاوعى.

المسألة الأولى، كيف يتأتى أن يستخدم الرمز ذاته كعلامة لسوء الحظ حينًا وعلامة لحسن الحظ حينًا آخر، وأن تغير الأفكار المرمزة علاقتها باستمرار بحسن الحظ وسوء الحظ؟ وسؤال آخر أسبق، ما هو المعنى الحقيقى لحسن الحظ وسوء الحظ؟ هذين المصطلحين اللذين يلعبان دورًا هائلاً فى المعتقدات والتقاليد فى الفولكلور؟

المسألة الثانية، تتعلق بتلك المساحة التى يشغلها موضوع النشاط الجنسى. على الرغم من أن أحدًا لن يزعم أن كافة رموز اللاوعى جنسية، وهو زعم قد يكون خاطئًا تمامًا، فإن حقيقة واضحة تفرض علينا مواجهتها وهى أن عددا كبيرًا، يمثل الغالبية بالتأكيد، من تلك الرموز له هذه الصفة الجنسية؛ وليس لنا أن نمنع انفسنا من التسأول عن مغزى هذا الاكتشاف غير المتوقع. كما أنه من الخطأ، الآن، أن نعزو انتشار هذه الرموز إلى إفتراض وجود دافع شهوانى خلفها؛ فلو كان هذا قد تبين بشكل أكثر عمومية لكان هنالك على الأرجح درجة أقل من الاحتشام فى التعامل مع المشكلة. كما أن واقع انتشار هذه الرمزية فى جميع الأديان، حتى السامية منها، يجب أن يكون كافيًا بذاته لجعلنا ننظر إلى هذه المسألة بمزيد من الرصانة والهدوء. إن أملى هو أن أوضح حاليًا أن المسألتين المثارتين مرتبطتان إرتباطًا وثيقًا، وأنهما تتعلقان بموضوعات الحياة والموت الأكثر جوهرية.

أعتقد انه من العدل القول أن الظواهر التى يدرسها الفولكلور تتعلق فى شقها الأكبر بأفكار بسيطة، أو حتى متدنية. ويصح هذا، بالأحرى، بالنسبة للعقل اللاواعى. ففى الفولكلور نتعامل مع الرغبات والمخاوف البسيطة للبشر، والقليل من الاهتمامات الفلسفية أو الروحية أو الفنية الدقيقة. فنحن نجد البشر مهتمين بامور مثل الحفاظ على الصحة، والوقاية من الخطر والموت، وأحلام الثروة، والرغبة

فى حياة زوجية سعيدة وفى نعمة الذرية. واللاوعى تشغله هو الآخر المواضيع ذاتها، بطريقة مشابهة، وحتى بمصطلحات أكثر بدائية.

ولسوف أوضح هذا عارضًا أمامكم تعميمين عريضين عن محتوى اللاوعى. التعميم الأول، أن اللاوعى مشغول بشكل رئيسى بأفكار الميلاد والحب والموت. فهذه ينابيع الحياة، ويذهب التحليل النفسى إلى حد التأكيد على أن كافة اهتماماتنا الخيالية تولد فى تلك المنطقة، وتتكون فقط فى تشعبات من هذه الأفكار معدلة بتأثير عاملين آخرين، رد الفعل الدفاعى ضد أخطار معينة متأصلة فى هذه الأفكار («الأنا العليا» الأخلاقية) والاتصال بالواقع الخارجى،حيث يمارس هذان العاملان، بصفة دائمة، دورًا تعديليًا على الدوافع البدائية التى تكافح للتعبير عن نفسها فى صورتها العارية. فهما يتحكمان فيها ويقاومانها وينتقيان منها ويعدلانها إلى الدرجة التى تخرج فيها هذه الدوافع فى النهاية فى أشكال محولة ومشوهة لا يُعرف فيها أصلها.هذا، وقد تخرج هذه الدوافع، بالطبع، بين الحين والحين فى أشكالها الفجة من خلال سياقات متنوعة. ولو أن الأساطير وقصص الأطفال، على سبيل المثال، أخذت مأخذ الجد، وليس كشكل من أشكال التسلية لأفزعنا، دون شك، ما يتواتر بها من دوافع بربرية وغلظة. وسير لورانس جوم على صواب، بالتأكيد، حين يقول «إنها وحشية لازمة لا عرضية تلك التى نلقاها فى القصة الشعبية»[١٠]. فوق ذلك، وكما قد يكون متوقعًا، فإن توجه هذه الدوافع أنوى [يدور حول الذات] بالتأكيد، حيث يعمل اللاوعى بالمثل القائل «الأقربون أولى بالمعروف».

التعميم الثانى عن اللاوعى أنه، أوليًا، لا يدرك وجود أى بشر سوى أقارب الدم المباشرين: الوالدين، الأخوة والأخوات، الأبناء.أما المواقف والمشاعر تجاه البشر الآخرين فتتطور جميعها بالتحويل والإحالة المباشرة من تلك الخاصة بالأقارب. ولهذا الإكتشاف أهمية كبرى، غير أننى أود أولاً زيادة الأمر وضوحًا بتذكيركم بالحقيقة العادية، أن مشاعر الطفل وردود انفعاله تتجه بالضرورة إلى الأشخاص الموجودين فى بيئته المباشرة أولا؛ والتعميم الذى ذكرته لتوى ليس مطابقًا بأية حال لهذه الحقيقة العادية، رغم إشتراكه معها فى الكثير، حيث يبرز الجوانب التطورية فى اللاوعى، ويوضح قرابته الحميمة لمرحلة الطفولة. والشئ الهام حقًا عن اللاوعى هو طالما أنه مكون من دوافعنا الأكثر بدائية فعلينا مواجهة ما يترتب على هذا فى ذلك الجزء من العقل من تجاوز العلاقة بأفراد الأسرة لأية علاقات تقليدية أخرى عن الولاء الأسرى والمحبة. واللاوعى يفعل هذا فى اتجاهين، بمعنى أنه أكثر محبة وأقل محبة مما يستنتجه المرء من تجليات الوعى. حين أقول أقل محبة فإننى أقصد اتجاهات الغيرة والعداء المتأصلة فى العلاقة الأسرية، والتى تبلغ ذروتها فى أمنيات الموت.أما المقصود بأكثر محبة فهو الرغبة الجنسية، وبهذا القول أصل إلى أكثر مبادئ النشاط الجنسى للطفولة فى التحليل النفسى تعرضاً للشك والهجوم العنيف. وليس هذا بالمكان المناسب سواء لعرض هذا المبدأ أو للدفاع عنه، ولا يسعنى سوى التعبير عن إيمانى الشخصى بصحته. إن البدائل الممكنة الوحيدة إما أن يكون المحللون النفسيون مخطئين تمامًا فى مزاعمهم عن النشاط الجنسى لمرحلة الطفولة، أو أن تكون دوافع الكبت عند الكبار قوية وفاعلة بما يحجب عنهم رؤية علامات هذا النشاط من حولهم، كما يجزم أهل التحليل النفسى. وليس بمقدور كل من يتفحص كم الأدلة التى قدمت، فى اعتقادى، أن يبقى طويلاً مترددًا بين هذين البديلين.

أما جانب هذا الموضوع الذى يهمنا أكثر هنا فهو علاقة جنسية الطفولة هذه بأفراد الأسرة الآخرين، أو ما يطلق عليه ميول الزنا بالمحارم. إن كل طفل، طبقا للتحليل النفسى، يمر بفترة خلال السنوات القلائل الأولى من عمره يكون تطوره محكوما بالصراعات اللاواعية المتعلقة بهذه الميول، التى يعتمد قدر كبير من مستقبله على كيفية تغلبه عليها. حيث تُبنى حواجز قوية من الخوف والشعور بالذنب ضد الميول الخطرة والمحرمة، تشكل نواة ما سيصير فيما بعد الأخلاق والضمير والكثير من الدين. ولا أستطيع أن أصف هنا الطرق المعقدة التى تتم بها مصالحات أو تسويات، متنوعة، بين هاتين المجموعتين من القوى المتصارعة، والتى ينبثق منها الكثير من عقلنا الواعى؛ وما يهمنا الآن هو ما قد يسفر عنه هذا الصراع من نتائج أقل ارضاءً. أقصد بهذا بقايا الحالة البدائية، ما أسميته «الآثار الباقية» فى موضوع متقدم من هذا البحث؛ وكما أشرت وقتها، فإن هذه الآثار تكاد تكون مترادفة تماما مع الكثير من البيانات التى يدرسها علماء الفولكلور. والمجموعة النمطية أكثر من هذه الآثار هى تلك التى تتصل فى بنيتها النفسية بالأعراض العصبية؛ كمحاولة تجنب الحظ السئ عن طريق إشارة سحرية أو تعويذة أو تميمة، على سبيل المثال. كما أن هنالك مجموعة طريفة تقع فى الوسط ما بين هذه المجموعة النمطية والتحولات العادية للدوافع البدائية إلى نشاطات يومية. هذه المجموعة الوسطى

يمكن أن نصفها، اجمالاً، بالفنية؛ وإن كان الجانب البارز للفانتازيا فيها يضعها جنبًا إلى جنب مع المجموعة السابقة، فهي تنفصل عنها، مع هذا، باحترامها للواقع، ولدينا في مؤتمرنا هذا عدة نماذج جذابة في موضوع الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية؛ غير أن ثمة موضوعين آخرين مألوفين أكثر لنا جميعًا في هذا المقام، هما الحواديت وألعاب الأطفال. لقد ظُن لوقت طويل أن هذين النشاطين المقصورين على الأطفال فيهما مما يخص حياة الكبار أكثر مما يبدو من النظرة الأولى، كما تم تبيان ذلك بشكل جزئي. فمن الواضح، على سبيل المثال، أن بناء القلاع والدفاع عنها واستخدام الأقواس والسهام لابد وأن يكون منحدرًا تقليديًا من أزمنة كانت فيها هذه الأشياء نشاطات حياتية جادة للكبار، كما تظهر في بعض الحالات، كلعبة الطبيب[11]، والاهتمام بالعرائس، علاقة اللعب بالعالم الجنسي للكبار جلية لا يخطئها المرء، وسيدهش الكثير منكم أن يعلم أن هنالك مبررًا معقولاً لزعمنا بوجود عناصر جنسية، وبإمكانية تتبع آثارها في معظم اهتمامات الصغار هذه. هذا، وتلعب الرمزية دوراً أكبر في عقلية الأطفال منه في عقلية الكبار؛ كما أظهر التحليل النفسي الفعلي للأطفال أن ألعابهم، التي يبتكرونها بعفوية، أو التقليدية التي يقبلون عليها بشغف كبير، غالبًا ماتكون تعبيرًا رمزيًا عن الجنسية الطفولية التي أشرت إليها سابقًا؛ ويصح القول نفسه بالنسبة للحواديت. دعوني أوضح ذلك بالمثال المألوف لنمط قصة الأمير - الضفدع[12]، حيث ينجح الضفدع بتوسلاته المتكررة في الاقتراب أكثر من الفتاة العذراء حتى ينفك سحره في النهاية بهذا الاقتراب الشديد؛ حين تسمح له بمشاركتها في الفراش. نعرف من أحداث القصة أن الضفدع كان طيلة الوقت أميرًا متنكرًا. غير أنه علينا أن نضيف إلى هذا حقيقة أن الضفدع في اللاوعي رمز ثابت لعضو الذكورة من وجهة النظر النافرة أو المشمئزة؛ لذا يجب أن نكمل التفسير ونقول إن القصة تمثل تغلب الفتاة العذراء تدريجيًا على نفورها من الاقتراب من هذا الجزء من الجسد.

ويسوقني هذا للإشارة إلى الدور الذي تلعبه الحيوانات في الفانتازيا، وفي ألعاب الأطفال وقصصهم، وفي القصص الخرافي، وأخيرًا وليس آخراً، في الأحلام. فحقيقة أن هذه الحيوانات تثير دهشتنا بما تحمله من سمات بشرية مميزة، رغم ما نفرضه أحيانًا من سلوكها، يجب أن يعد إشارة أو تلميحًا لمعناها الحقيقي. فهذا يعني، ببساطة، أنها تمثل مخلوقات بشرية بعينها، الوالدين غالبا، والأب على وجه الخصوص، والأخوة والأخوات والأبناء في أحيان أقل، وستجد هذا مذكورًا صراحة في الكثير من الحواديت، خذ مثلا «الأخوة الأثنا عشرة» و«الغربان السبعة»، إلخ (Grimm)، كما قد نجد تلميحات عرضية للدوافع التي هي خلف هذه التحولات، كما يتضح في المثالين المذكورين من سحر الأب لأبنائه بدافع من غيرته من غرام إختهم بهم[13]. وجدير بالملاحظة أن تماهي الأب بالحيوان يجئ عادة أكثر تخفيا من غيره، إشارة إلى أن الأفكار المكبوتة عن الأب تقع في حالة مناظرة من الكف. هذا، ويمكننا في ذلك السياق الإستشهاد بالحيوانات التي لانسابها أهمية خاصة؛ نظرا لوضوح الصلة بين موضوع تحقيق النسب وموضوع السلف أو السلالة. وهنالك معتقدات عديدة عن إنحدار شعوب وقبائل من حيوانات بعينها، كما يقال عن إنحدار الإنجليز من الأحصنة. وما عبادة الأسلاف وما يحيط بهم من معتقدات سوى إحلال لمواقف مشابهة تجاه الأب.

والحيوانات هنا يمكن، بالطبع، أن تكون حقيقية أو خيالية، كوحيد القرن* والتنين.. إلخ، حيث تشير الخيالية منها إلى درجة أعلى من إخفاء الفكرة المكبوتة؛ لأن السبب وراء التخفي، أو التنكير، هو الكبت بالتأكيد، ولو تسأل المرء لماذا يتحتم الا يظهر الأشخاص المقصودون في القصة أو في الحلم، فسيجد الإجابة - التي يحصل عليها بدراسة البيانات - واحدة دائما؛ إن احتواء الفكرة، التي ولدت الفانتازيا، على عناصر غير مقبولة بالنسبة للوعي يجعله لا يسمح لها بالخروج إلا إذا تم تعديلها في شكل لا يمكن التعرف عليها فيه، وتتنوع هذه العناصر ولكنها تنقسم في النهاية إلى طائفتين، العدائية والجنسية، لا ثالث لهما في حدود علمي؛ ومن الجلي عدم توافق هذه الاتجاهات مع الولاء المفروض للأسرة.

وتذكرنا هذه الحيوانات البشرية بشخصيات أخرى من شخصيات الفانتازيا، العمالقة والأقزام والجنيات والأشباح، التي يمكن قول الكثير عن أي منها. ثمة إدراك عام الآن أن مفهوم العمالقة، بغبائهم وسلوكياتهم الخرقاء ومواقفهم المتباينة من الطيبة إلى افتراس الأطفال كالغيلان، هو انعكاس لأفكار الأطفال المتباينة عن الكبار، خاصة الوالدين؛ والقول نفسه قد يصح فيما يتعلق بالمغزى الجنسي للمهرجين والأقزام الذين يعتبر ثامبكن ورامبلستلتسكن أمثلة نمطية لهم. أما فكرة الأشباح فقد إجتذبت، بالطبيعة، إهتمامًا أكبر من جانب علماء الفولكلور؛ وهأنذا أكرر التأكيد على أن نفعًا كبيرًا سينتج عن التعاون بين عملهم وعمل التحليل النفسي.

بديهى أننا فى دراستنا للأشباح (والظواهر الروحية المتصلة بها) سرعان ما سنصل إلى حد فاصل إذا اقتصرت الدراسة على الجوانب الموضوعية المحضة دون وضع الحالة الذاتية للشهود فى الاعتبار. غير أننا فى مثل هذه الدراسات ليس بمقدورنا التمييز بين الأدوار التى يلعبها العالم الداخلى والعالم الخارجى طالما نعنى، وكما هو الحال دائما تقريبا، بالأخير منهما فحسب. إن التحليل النفسى معنى، بالطبيعة، بالمشكلة السابقة، وفى كثير من الأحيان يتحتم عليه البحث فى ظاهرة الخوف من الأشباح والرغبة فى رؤيتها وما إلى ذلك. وبعد حل تعقيدات الحالات العقلية المرضية فى هذه الناحية وعلاجها صار يمكننا ان نقول شيئا مؤكدا عن نشأتها ومعناها، وهنالك قدر كبير من الأدلة قد تراكم موضحا أن هذا الموضوع، موضوع الأشباح، يتعلق جوهريا برغبات الموت اللاواعية تجاه أحد الوالدين أو كليهما.

بعد هذه السياحة الواسعة، دعونا نرجع إلى المسألتين اللتين أثرتهما فى جزء سابق من هذا البحث؛ مسألة الحظ، ومسألة العلة فى شغل الرمزية الجنسية تلك المساحة التى تفوق تقديراتنا فى العمليات اللاواعية التى تنحدر منها الآثار الباقية فى الفولكلور. ومن اللافت للنظر أن المسألتين تجيب عليهما إجابة واحدة فعليا. فالموضوعان كلاهما يتعاملان مع مخاوف ورغبات معينة يرجع تاريخها إلى مرحلة، لها صعوباتها الخاصة في عملية التطور، يمر بها كل إنسان وينساها، فلا تتوفر معرفة واعية بها. إنه الاكتشاف البارز المقرون باسم «فرويد».. إن كل طفل يمر بمرحلة إرتباط عنيف بإشتهاء المحارم تترك أثرًا لا يمحى على مجمل تطوره اللاحق. ويرتبط بهذه المرحلة تكون ردى فعل لا يتغيران، الخوف والكراهية، ثم بعد ذلك مباشرة الشعور بالذنب، والرعب من العقاب، كشئ مميز غير الخوف العادى من العقاب أو العداوة، يقترن دائمًا فى اللاوعى بهذه الفكرة الأولية، بصرف النظر عن السياق الذى يظهر فيه فى الوعى. إن الإحساس بالخطيئة يولد مرتبطًا بالرغبات الجنسية تجاه الأهل، والخطيئة إجمالاً يفهمها اللاوعى كسلوك جنسى تجاه المحارم، ولذا يبقى الذنب والعقاب الأخلاقى طوال العمر مجدولا جديلة لا تنحل مع هذه الافكار الأولية. بل إن تعبير incest ذاته [اشتهاء المحارم، الزنا بالمحارم، النشاط الجنسى تجاه الأسرة] مشتق من كلمة سنسكريتية تشير إلى «غير مهذب» ، «غير معاقب». ومن تفريعات الموضوع الملحوظة الطريقة التى يمتد بها مفهوم العقاب فى اللاوعى إلى مفهوم سوء الحظ بشكل عام. وسنجد اللاهوت المسيحى هنا، كما فى موضوعات أخرى كثيرة، يتبع عن قرب النمط الأولى الخاص باللاوعى، حيث يعتبر، هو الآخر، المصائب التى تحل بالبشر عقابًا إلهيًا على خطاياهم. النتيجة العملية الطبيعية لكل هذا هى أن الفرد سيميل، بشكل متناسب مع حجم معاناته للتغلب على هذه المرحلة المبكرة فى تطوره، إلى النظر إلى مصائب الحياة كما لو كانت عقابًا على الخطيئة؛ وسيسعى لاتقائها بطرق قد تكون ذات طبيعة سحرية محضة، أو بالإلتجاء إلى شكل الكفارة والتضحية الدينى.

النقطة التالية، أن العقاب على الخطيئة يظل دائمًا نفس العقاب فى اللاوعى، يتخذ شكل القصاص، أو العين بالعين، أى الحرمان من القدرة الجنسية، حيث يعبر عنه عند الرجال بالعجز ـ الذى يعد المعادل الواعى للخصى فى اللاوعى ـ وعند النساء بالعقم. وغالبا ما يجد ذلك تعبيرًا واعيًا مباشرًا، كما فى الخرافات والممارسات، التى لا حصر لها، المتعلقة بالخصوبة والعقم من ناحية، والخوف المتعدد الجوانب مما كان يطلق عليه «الربط» من ناحية أخرى. ومع هذا فالتعبير عن المخاوف والأعمال الدفاعية يتم عادة باشكال رمزية متنوعة بحاجة إلى التفسير أولا ليتضح معناها. كما أن سوء الصحة والموت يعدان إثنين من الموضوعات العريضة في هذا الصدد، اللذين من الطبيعى أن يشغلا هذا الحيز إذا تأمل المرء ما يزنان فى ميزان مصائب البشر. ولقد اشرت فى بحث(١٤) مشابه أن الاهتمام المفرط بالصحة لدرجة الإصابة بوسواس المرض، وكذا الخوف من الموت، يتضح دائما عند دراستيهما انهما تجليات للإحساس اللاواعى بالذنب، مقرونًا بالخوف من العقاب بالعجز الجنسى.

وأصل أخيرًا إلى ما أظنه النقطة الأكثر طرافة فى كل هذا الموضوع المعقد، وهى أنه مثلما يتخذ العقاب على السلوك الجنسى المحرم [تجاه الأهل] دائما شكل القصاص، بمنع النشاط الجنسى، فإن الأعمال المقصود منها إبعاد الشر تسعى إلى الوصول إلى غايتها عن طريق نفس مبدأ القصاص، أو ما يفضل أن نسميه هنا مبدأ المعالجة المثلية [التداوى بمسبب الداء ذاته]. والفكرة الضمنية فى هذا كأنها نوع من تمنى الشخص امتلاك الشجاعة ليثبت لنفسه قدرته على ارتكاب الجنس مع المحارم، رمزيًا بالطبع، دون العقاب المخيف المترتب على ذلك؛ حيث يمثل هذا الإفلات من العقاب افضل شكل للثقة فى مواجهة مخاوفه. هذا هو السبب فى ذلك الدور المذهل الذى تلعبه الرمزية الجنسية فى التقاليد والمعتقدات المشكلة لمعظم الفولكلور. وكما أشرت آنفًا، من الخطأ والسطحية اعتبار هذه الاكتشافات مجرد شواهد على

دوافع شهوانية. فهى ظواهر تمليها الرغبة فى تحرير الشخصية من الشعور بالذنب، ومن مخاطر العقاب والمصائب، وللإبقاء هكذا على القدرة الجنسية والخصوبة الفطريتين، وباختصار لضمان السعادة. لدينا الآن التفسير للكيفية التى تشير بها فكرة اشتهاء المحارم إلى الحد الأقصى للخطر وللأمان كليهما. هذا هو السبب فى أن نفس الفعل، نفس الشئ، نفس المعتقد، يمكنه فى لحظة ما أو موضع ما أن يمثل حسن الحظ وفى لحظة أخرى أو موضع آخر سوء الحظ.

لو أن هذا المؤتمر كان مخصصًا كلية لموضوع العلاقة بين التحليل النفسى والفولكلور فما كان ليقدر على معالجة شئ غير أطراف هذا الموضوع الشاسع. لقد أشرت بإيجاز، وابتسار ربما، إلى ما أعتبره بضعًا من النقاط الأكثر حيوية فى هذا المقام، آملاً فى أن يكون التعاون فى المستقبل بين العاملين فى هذين المجالين، المختلفين ظاهريا، عائدًا بالنفع على الجانبين.

١ ـ G. L. Gomme، الفولكلور، الجزء الرابع، ص ٦.

٢ ـ Edward Clodd، الفولكلور، الجزء السادس، ص ٧٥.

٣ ـ A.R. Wright، الفولكلور، الجزء الثامن والثلاثون، ص ٢٤.

٤ ـ يؤكد المحللون النفسيون أن الرقم ثلاثة يرتبط رمزيا بعضو الذكورة، انظر Freud, مقدمة عامة للتحليل النفسى (نيويورك، ١٩٥٣)، ص ١٧١، والطريف فى هذا التفسير أن الجماعة الشعبية توصلت إليه، صوابًا كان أوخطأ، قبل فرويد بزمن طويل. وعلى سبيل المثال، يفيد Curt wachsmuth فى Das alte Griechenland im neun (بون، ١٨٩٤) ص ٨٠، رقم ٢٤، إن الرقم ثلاثة يقترن عند اليونان المحدثين بعضو الذكورة مع الخصيتين. لمزيد من إستيضاح أهمية الرقم ثلاثة فى الفولكلور، انظر قانون الثلاثة عند Olrik، فى مقاله «القوانين الملحمية للقص الشعبى».

٥ ـ G. L. Gomme، الفولكلور كعلم تاريخى (١٩٠٨)، ص ٢٧٦.

٦ ـ انظر Freud، «اللاوعى». أبحاث مختارة، الجزء الرابع، الفصل الخامس (١٩٢٥).

٧ ـ انظر، «نظرية الرمزية»، الفصل الثامن من أبحاث فى التحليل النفسى، للمؤلف.

٨ ـ «المغزى الرمزى للملح فى الفولكلور والخرافة»، الفصل الرابع من كتابى:«مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى» (١٩٢٣). [هذا المقال الرائع من الضرورى أن يقراه كل من يهتم جديًا بالدراسة النفسية للفولكلور. وهو موجود بالطبعة الجديدة، Jones، مقالات فى التحليل النفسى التطبيقى، الفصل الثانى: مقالات فى الفولكلور والأنثروبولوجيا والدين (لندن، ١٩٥١)، ص ٢٢ ـ ١٠٩. المحرر].

٩ ـ Fuss-und Schuh - Symbol ik und Erotik, Aigremont (١٩٠٩)، ص ٥٤.

١٠ ـ Gomme، المصدر نفسه، ص ٢٨.

١١ ـ تتكون لعبة الطبيب من طفل يقوم بأداء هذا الدور فاحصا زميله الذى يقوم بدور المريض. والطبيب بالنسبة للأطفال يبدو وكأنه الشخص الوحيد الذى له مطلق الحق فى الكشف عن كافة أجزاء جسد من يريد ـ المحرر.

١٢ ـ هى القصة الأولى فى مجموعة Grimm، وتقابل طراز القص رقم ٤٤٠ عن Aarne-Thompson، الملك الضفدع أو هنرى الحديدى ـ المحرر.

١٣ ـ طراز القص رقم ٤٥١ عند Aarne-Thompson، الفتاة التى تبحث عن إخوتها ـ المحرر.

* حيوان خرافى له جسم حصان وذيل أسد وقرن واحد يتوسط جبهته ـ المترجم.

١٤ ـ التحليل النفسى والأنثروبولوجيا، The Journal of Royal Anthropological Institute، الجزء ٥٤ (١٩٢٤).

# بعض العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة

د. جــهـــاد داود

هناك أشياء كثيرة تشير إلى الاحتمال بأن هذا الثراء فى الآلات الموسيقية يرجع الفضل فيه إلى حضارتين قديمتين، إحداهما الحضارة المصرية القديمة[١]. ولعل هذا هو أحد الأسباب التى دفعت كثيرا من الباحثين إلى الاهتمام بالموسيقى المصرية القديمة[٢]. وقد ساعد على ذلك وجود العديد من الآلات الموسيقية الفرعونية فى مقابر قدماء المصريين، وكذا النقوش العديدة على جدران المعابد المصرية وأوراق البردى، بسبب اعتقاد قدماء المصريين بالحياة الأخرى، مما دفعهم لوضع كل ما يحتاجه المتوفى فى حياته الأخرى من أدوات، من ضمنها بالطبع الآلات الموسيقية، وأيضاً بسبب الطقس الحار والجاف الذى حفظ هذه الأدوات من عوامل التعرية المختلفة.

ومع ظهور المسيحية فى مصر خلال القرن الأول الميلادى وبدايات التأثير الثقافى والحضارى اليونانى والرومانى، ومن بعدهم، وفى فترات لاحقة، التأثيرات العربية والتركية، إلا أن أقباط مصر بلا شك قد حافظوا على كثير من ملامح الشخصية المصرية القديمة. وبرغم انحصار اللغة القبطية فى الأديرة والكنائس تدريجيا منذ القرن التاسع الميلادى وجد من يكتب بحروفها حتى القرن الثامن عشر، وعاشت على السنة نفر قليل من الناس حتى القرن التاسع عشر[٣]. إلا أن الغناء القبطى مازال يؤدى حتى اليوم خلال القداسات والصلوات والأعياد المختلفة، وبالتالى هناك أمل كبير فى أن يكون هذا الغناء قد حفظ لنا بعضاً من ملامح الغناء المصرى القديم[٤].

ونعتقد أن التأثير الجذرى على الموسيقى المصرية القديمة بدأ مع ظهور الإسلام ودخول العرب لمصر خلال القرن السابع الميلادى، ودخول القبائل العربية فى صميم الحياة المحلية وصبغ الحياة المصرية بالصبغة العربية.

إن موسيقانا الشعبية المصرية اليوم هى ثقافة شعبية تولدت نتيجة تعريب مصر، لها جذورها المصرية القديمة، ولها أيضاً جذورها القبطية، وتحمل فى الوقت نفسه روحها وطابعها وملامحها الخاصة المتميزة[٥].

إن علم الآلات الموسيقية لا يهدف فقط لمعرفة تاريخ الآلات الموسيقية أو وصفها وصفاً دقيقاً، بل يهدف إلى معرفة أكثر المعلومات دقة حول موسيقى الشعوب المختلفة[٦]. فإذا كنا

نرغب فى معرفة المزيد حول الموسيقى المصرية القديمة فليس امامنا سوى الآلات الموسيقية المصرية القديمة لنقوم بدراستها، فالموسيقى القبطية والموسيقى العربية مازالت موجودة حتى اليوم، وكذلك أيضاً الموسيقى الشعبية المصرية، بينما اختفت تماماً الموسيقى المصرية القديمة.

إن مجالنا هنا هو البحث عن بعض العناصر الموسيقية المشتركة بين الموسيقى المصرية القديمة من جانب والموسيقى القبطية والشعبية المصرية من جانب اخر، من خلال الآلات الموسيقية أساساً، بهدف المزيد من المعلومات حول الموسيقى المصرية القديمة.

ولقد قمنا فى دراسة سابقة بالمقارنة بين الآلات الموسيقية المصرية القديمة والآلات الموسيقية الشعبية المصرية، واثبتت الدراسة وجود علاقة وثيقة بينها، وكذلك أيضا وجود كثير من أوجه الاختلاف، بالإضافة إلى اندثار بعض الآلات الموسيقية المصرية القديمة تماماً(٧). ونستطيع أن نوجز أهم هذه الاختلافات فيما يلى:

١ - اندثار آلة السيستروم تماماً فى الحياة الموسيقية الشعبية المصرية، بينما كانت تعتبر من أهم الآلات الموسيقية فى مصر القديمة، ومن اكثرها انتشاراً.

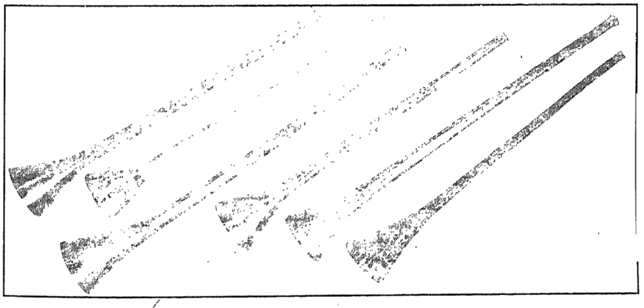
٢ - اندثار الهارب المصرى القديم والذى يعتبر أحد الملامح الرئيسية فى الموسيقى المصرية القديمة.

٣ - اختفاء القيثارة المصرية القديمة من الحياة الموسيقية الشعبية المصرية باستثناء منطقة النوبة على الحدود الجنوبية لمصر، ومنطقة الساحل الشرقى لقناة السويس، حيث تدل الشواهد على قدومها من أثيوبيا عن طريق ساحل البحر الأحمر.

٤ - بينما تدل الشواهد على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون النظام الخماسى بدون النصف تون(٨) فى موسيقاهم، إلا أن الموسيقى الشعبية المصرية تستخدم الآن المقامات العربية بشكل واضح.

٥ - بينما كانت الموسيقى تحتل مكانة رئيسية فى اداء الشعائر الدينية عند قدماء المصريين، وبينما تحتل الموسيقى نفس المكانة عند اقباط مصر، إلا انها تحتل مكانة هامشية فى أداء الشعائر الدينية الإسلامية.

٦ - إن الموسيقى المصرية القديمة التى وصلت إلينا كانت تمثل فى حقيقة الأمر الطبقة العليا فى المجتمع المصرى القديم، والتى بنيت من أجلها المعابد والقبور، والتى حفظت من أجلها الأدوات التى ستستخدمها فى الحياة الأخرى، والتى دونت حياتها وتاريخها على جدران تلك المعابد والقبور، بالإضافة إلى استخدام المعادن الثمينة فى صناعة بعض الآلات الموسيقية(٩)، وكذلك استخدام امهر الفنانين فى تصميم وزخرفة وتلوين تلك الآلات. ونعتقد أنه لابد وأن تكون هناك ثقافة موسيقية أخرى كانت تختص بالطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى القديم ولا نعرف عنها شيئاً، بينما تختص الموسيقى الشعبية المصرية الآن بالطبقات الدنيا فى المجتمع المصرى الحديث، والتى تستخدم الخامات البيئية الرخيصة فى صناعة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، غير مهتمة على الاطلاق بالزخرفة أو التلوين إلا فى ابسط أشكالهما.



الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر «توت عنخ آمون»

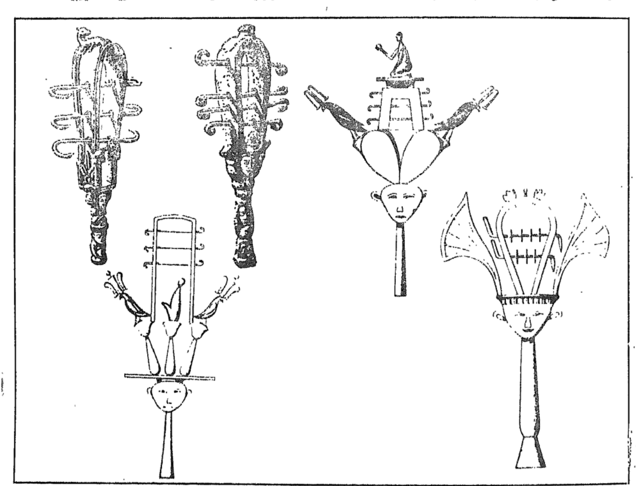
وقبل أن نستطرد فى مناقشة هذه النقاط السابقة نريد أن نوضح أن العلاقات المصرية - الأفريقية تمتد منذ أقدم العصور، وأن الامتداد الطبيعى لمصر جنوباً؛ حيث توجد منابع النيل مصدر الحياة الرئيسى للمصريين، وبالتالى فإننا يجب أن ننظر بعين ثاقبة نحو العناصر الموسيقية المصرية - الأفريقية المشتركة.

عرفت الموسيقى المصرية القديمة شكلين من آلة السيستروم إحداهما، كما يقول زاكس: إنه لم يظهر إلا فى مصر، وهو المعروف بالسيستروم المقدس[١٠]. وهو الذى يستخدم خلال أداء الشعائر الدينية فى عبادة الإله هاتور وإيزيس فيما بعد، وكان عبارة عن مقبض ينتهى بمنحنى يأخذ شكل رأس الإله هاتور، التى تحولت فيما بعد إلى رأس إيزيس، ويحمل هذا المقبض إطار ثقيل يأخذ هيئة مدخل معبد صغير، وكانت القضبان الممتدة خلال المقبض، والتى تحمل قطعاً معدنية صغيرة لإصدار الصوت عند الاهتزاز، تأخذ فى بعض الأحيان شكل رأس وذيل الثعبان المقدس، وقد يجلس حورس فوق هذا الإطار. وكل هذه الأشكال رموز لقدرة الآلهة على الإنقاذ والعقاب والثواب.

اما الشكل الآخر الذى عرف فى مصر القديمة فكان يأخذ شكل حدوة حصان، وكان مقبضه يزين أيضاً برأس الإلهة إيزيس، وكان يزين إطاره بأشكال مختلفة كالطيور أو زهور اللوتس المصرية المعروفة.

لقد كان السيستروم المصرى القديم يستخدم فى أداء الشعائر الدينية من كهنة وكاهنات مصر. ولنا أن نتخيل أنه مع دخول المسيحية لمصر تغيرت الشعائر الدينية المصرية القديمة، وحلت محلها الطقوس القبطية المختلفة، مما يمكن أن يكون هو السبب فى اندثار تلك الآلة من التراث الموسيقى المصرى.

ومما لا شك فيه أن السيستروم المصرى قد انتقل من مصر إلى أثيوبيا عبر العلاقة الوثيقة والقديمة بينهما، ومما يلفت النظر أن فيلوتو[١١]، عندما حدثنا عن الموسيقى الأثيوبية فى مصر، حدثنا بشكل خاص عن الموسيقى الدينية الأثيوبية، والغناء الدينى الأثيوبى الذى كان يؤديه القسس الأثيوبيون، هذا بالإضافة إلى أن الكثير من المراجع العلمية الأخرى يحدثنا عن تلك العلاقة المصرية - الأثيوبية[١٢].



أشكال من السيستروم المقدس المصرى القديم

ومما يلفت النظر أيضاً أن السيستروم الأثيوبى يتميز بأن إطاره مستطيل وقريب الشبه بالسيستروم المقدس الذى عرفته مصر، والذى يقصر زاكس نشأته على مصر وحدها، وأنه يستخدم فى الغناء الدينى الكنسى القبطى الأثيوبى، بالإضافة إلى أن الكنيسة الأثيوبية تدين بالولاء للكنيسة المصرية القبطية الأم.

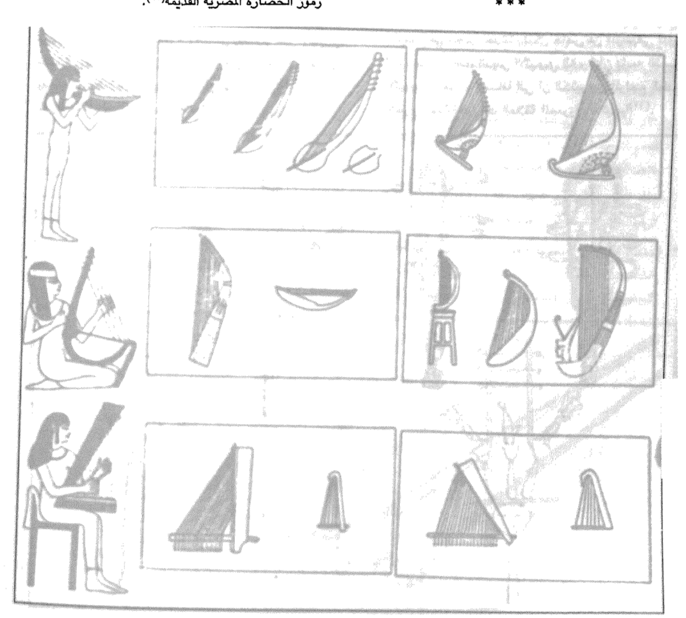
وقد عرف السيستروم بأشكال مختلفة فى غرب أفريقيا، وتطابقت بعض أشكاله مع سيستروم الكنيسة الأثيوبية، ومما يلفت النظر هنا أن السيستروم المعروف فى كيساى فى غينيا، على سبيل المثال، يستخدم فى أداء بعض الشعائر الدينية المرتبطة بدورة الحياة لمصاحبة الرقص والمواكب[١٣].

* * *

عرفت مصر الشكلين الرئيسيين لآلة الهارب:

* الهارب المقوس بأشكاله المختلفة، الكبير والكتفى.
* الهارب الزاوى بأشكال وزوايا مختلفة.

وقد كانت آلة الهارب المصرية القديمة آلة أساسية فى الفرقة الموسيقية المصرية المصاحبة للغناء والرقص، وفى موسيقى الشعائر الدينية ومختلف المناسبات، وتراوح عدد أوتارها من ثلاثة أوتار وحتى أكثر من عشرين وترا، وقد اهتم المصريون القدماء بصناعتها وزخرفتها والكتابة عليها، وكانت تحلى بالمعادن الثمينة لما لها من قيمة كبيرة فى قلوب المصريين القدماء. ولعل آلة الهارب المصرية القديمة هى أكثر الآلات التى اهتم بها الباحثون، فهى بلا شك رمز هام من رموز الحضارة المصرية القديمة[١٤].



أشكال من الهارب المصرى القديم

وقـد يكون غريبـاً ان تندثر هذه الآلة تمامـاً من التـراث الموسيقى الشعبى المصرى، بل ولا يوجد لها اى أثر حتى فى الموسـيقى العـربيـة. ولعل هذا يدفـعنا إلى البـحث عنهـا فى الامتداد الطبيعى لمصر، والذى سبق وأن ذكرناه.

إن الهارب ينتشر فى أفريقيا بشكل كبير وبنوعيه المقدس والزاوى، وتتـراوح أوتاره ما بين الثـلاثة أوتار والتسعة أوتار، فنجده فى صحراء غرب أفريقيا - فى غينيا والنيـجر وشمال نيـجيريا والكامـيرون وتشـاد والجابون، وكذلك أيضـا نجد الهارب المقوس بكثرة فى شرق أفريقيا - فى أوغندا وكينيا وغير ذلك من البلدان(١٥).

والسؤال الذى يجب أن نجيب عليه هو من أين نشأت كل هذه النمـاذج المخـتلفـة، وهل لهـا عـلاقـة بالهـارب المصـرى القديم؟

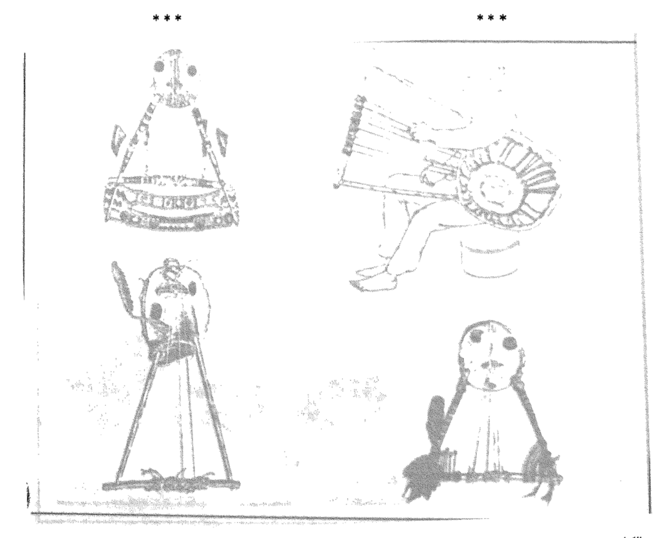
نحن نعتـقـد بذلك، حيث ان الشـواهد الكثـيـرة والمؤكـدة والواضـحة تثبت أن الثقافة الأفريقية تمتد أصولها للحضارة المصرية القديمة(١٦).

* * *

جـاءت الكنارة إلى مـصـر خـلال الدولة الوسطى مع جماعـات القنانة الذين جـاءوا إلى مصـر، وبرغم انتشـارها خلال الدولة الحديثة إلا انها لم تكن أبداً شائعة فى مصـر، ولا شك أنها تأثرت بالقيثارة اليونانية القديمة، وكانت أوتارها تضبط بطريقة خمـاسية حتى لو زادت أوتارها عن خمسـة أوتار(١٧). ومـازالت هذه الآلة مـوجـودة فى النوبة - جنوب مـصر - ويوجد منها نوع آخر على السـاحل الشرقى لقناة السـويس، ولا عـجب فى أن الشكلين يحتـويان على خمسـة أوتار، وإن اختلفت طريقة ضبطهما.

وحيث إن منطقة شرق أفريقيا بالذات أكثر المناطق التى تأثرت بالحضـارة المصرية، فـلا عجب أن تتواجد هذه الآلة خـاصـة فى أثيوبيا. ومن اللافت للنظر أن البـاجـانا الأثيوبية والتى تخـتص بالطبـقـة الأرسـتـقـراطية ورجـال الدين يأخـذ صندوقـهـا المصـوت شكلاً مـشـابهـاً لأحـد أشكال الكنارة المصرية القديمة(١٨).

* * *



وبالإضافة إلى ما سبق فإن الطبول التى عرفت فى مصر القديمة بكل أشكالها المختلفة موجودة فى قارة أفريقيا، ولا شك انه كان لها دوراً هاماً فى الموسيقى المصرية القديمة، كما لها اليوم نفس الدور، بل قد يكون أكثر أهمية، بالنسبة للموسيقى الأفريقية[١٩].

* * *

إذا كانت الشواهد تدل على أن قدماء المصريين كانوا يستخدمون سلماً خماسياً بدون نصف تون، فإن هناك أشكالا متعددة من السلالم الخماسية مازالت تستخدم فى أفريقيا اليوم.

* * *

بينما كانت الموسيقى المصرية القديمة ترتبط ارتباطا وثيقا بأداء الشعائر الدينية، فإن الموسيقى الأفريقية ترتبط ارتباطا وثيقاً أيضاً بأداء الشعائر الدينية والمعتقدات المختلفة.

هناك العديد من العناصر الموسيقية العربية نجدها اليوم فى الموسيقى الأفريقية فى مناطق متعددة نذكر منها الغناء المتشابه والمنوفونية والحليات المميزة والإيقاعات غير المنتظمة والمسافات الموسيقية الصغيرة[٢٠]. ولابد وأن تكون كل هذه العناصر قد مرت عبر مصر مما يؤكد وجود التأثير المصرى المستمر على الموسيقى الأفريقية، والذى لابد وأن يكون له جذوراً منذ أقدم العصور.

لقد قسم لنا مريام[٢١] أفريقيا إلى أربع مناطق موسيقية مختلفة، وهذه الأجزاء تشكل الكيان الموسيقى الأفريقى.

- خوى ـ سان (بوشمن وهو تنقوش).
- شرق أفريقيا.
- وسط أفريقيا (منطقة الكنغو أساساً).
- الساحل الغربى.

بالإضافة إلى عدة أجزاء أخرى فى شمال القارة، والتى تأثرت تأثراً مباشراً بالثقافة العربية الإسلامية.

ومن المؤكد أن شرق أفريقيا وقع تحت التأثير الإسلامى لعدة قرون، وأن منطقة خوى ـ سان الموسيقية تشابه إلى حد كبير شرق أفريقيا برغم آلاتها الموسيقية الأبسط، وفى الوقت نفسه لها خصائص غنائية مشابهة للبجمى فى وسط أفريقيا[٢٢]، يدفعنا ذلك إلى التأكيد على التأثير المستمر بين كل مناطق أفريقيا المختلفة، وبالتالى التأكيد على العلاقة الموسيقية المصرية ـ الأفريقية المستمرة والقديمة.

فهل تكمن الموسيقى المصرية القديمة فى مكان ما فى هذه القارة الواسعة؟

## الهوامش :

(١) Jaap Kunst: Ethnomusicology, Martinus Nijhoff. The Hague, 1974, p. 63.

(٢) انظر قائمة المراجع حول الموسيقى المصرية القديمة.

(٣) زكى شنودة : تاريخ الأقباط، القاهرة، ص١٧.

(٤) Curt Sachs: The rise of music in the ancient world east and west, and New York, 1943, p. 96.

(٥) رشدى صالح: الأدب الشعبى، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٧١، ص٥٠.

(٦) لمزيد من التفاصيل انظر منهج دراسة الآلات الموسيقية لمانتل هود Mantle Hood, The Ethnomusicologist, U. S. A., 1971, pp. 123.

(٧) جهاد داود : دراسة الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ودراسة مقارنة بينها وبين الآلات الموسيقية المصرية القديمة، رسالة دكتوراه، صوفيا ١٩٧٩.

(٨) كورت زاكس : المرجع السابق، ص٦٤ وما بعدها.

(٩) وجدت آلات كثيرة مصنوعة من الذهب والفضة والبرونز، ولعل أشهرها الترومبيت المصرى القديم الذى وجد فى مقابر توت عنخ آمون عام ١٩٢٦.

(١٠) Curt Sachs: The History of musical instruments, London, 1942, p. 89.

(١١) العالم الموسيقى الفرنسى الشهير الذى كتب حول الموسيقى فى كتاب وصف مصر خلال الحملة الفرنسية ١٧٩٨، انظر وصف مصر، الترجمة العربية لزهير الشايب، الجزء الثامن، القاهرة، ١٩٨٣.

(١٢) انظر على سبيل المثال : Nketia: The music of Africa, New York, 1974, p. 9.

(١٣) كيتيا : المرجع السابق ص ٩٢.

(١٤) انظر قائمة المراجع الخاصة بالموسيقى المصرية القديمة، وسوف نكتفى بعرض بعض نماذج آلة الهارب القديمة.

(١٥) كيتيا : المرجع السابق، ص ١٠٤.

(١٦) Bruno Nettl: Music in primitive culture, U. S. A., 1972, p. 122.

(١٧) كورت زاكس : المرجع السابق ص١٠٠.

(١٨) قارن بين الصور المرفقة.

(١٩) سوف نكتفى بعرض بعض صور مجموعة آلات المبرانوفون المصرية القديمة.

(٢٠) برونونتل : المرجع السابق ص١٢٢.

(٢١) A. P. Merriam, African music, U. S. A., 1958.

(٢٢) Bruno Nettl, Folk and Traditional Music of the Western Continents, U. S. A., 1965.

# الاستلهام والتوظيف في الفن التشكيلى الشعبى

د. هانى إبراهيم جابر

**للفكر الفنى التشكيلى بشكل عام، والفلسفة الجمالية المثالية على وجه التخصيص، تقليد ثابت هو التقليل من أهمية الفكرة فى بناء الصورة التشكيلية الشعبية . إلى جانب ذلك التقليل من أهمية أثر الخيال عند المبدعين الشعبيين، كمصدر من مصادر التميز الموضوعى والبنائى بخصائصهما، على الصياغة الفنية وتحديد الأسلوب الجمالى للعمل الفنى . ولقد برهنت أغلب الأعمال الفنية لهؤلاء الفنانين من أصحاب ذلك التقليد، والذين استلهموا بعض العناصر التشكيلية الشعبية من تصورها التقليدى والمتوارث، ووظفوها داخل نسيج الفعل الجمالى المتفرد والذاتى على ذلك المعنى. وهؤلاء الفنانون جميعاً هم الذين يفرقون بين الفعل الجمالى الشعبى كشكل فقط، وبين خلفيته الموضوعية كفكر دافع له، والتى هى بمثابة الإدراك الشعبى للعمل الفنى وما يفصح عنه من وراء الشكل الجمالى له . مفترضين مع هذا أن ذلك الإدراك يملأ الإحساس الشعبى بإنعكاسات فطرية لا واعية تجاه الأعمال الفنية، وأن هذا النتاج الفنى فيه ما هو إلا مجرد نسخ عن صور تقليدية صنعها السلف للفنانين الشعبيين، ويقوم الآخرون بمحاكاتها شكلاً .**

وهكذا يحصر الفنانون الكلاسيون والمجددون منهم دور الفكر فى زاوية ضيقة داخل عينة التقليدفقط، دون أن يكون للفكر موقعًا مؤثراً على بناء العمل الفنى، وبالتالى يصبح لتأثير الخيال دوراً ثانويا، ودون أن يكون للإبداع الشعبى خياله الخصيب المتمكن من طرح فكرة موضوعية ومن ورائها أفكار متتالية، وبالتالى تنبع صور جمالية متعاقبة ومتنوعة. ويضيفون أن الإحساس الذى ينعكس لدنيا بأن هناك شكلاً متجدداً على العمل الفنى الشعبى، ليس سوى صورة متبقية أو متتالية من آثار صور الماضى ظلت متعلقة فى ذهن صاحبها الفنان والمتلقى فى ذات الوقت من الشعبيين، حتى جاء الوقت لتصاغ مرة ثانية وثالثة والى آخر المدى بالمصادفة وحدها. ذلك الاتجاه أوحى لهؤلاء الفنانين بما يعرف بالشكلية فى الفن التشكيلى الشعبى على حساب الموضوعية ودور الفكر والخيال عنهما، وأشار إلى أن النتاج

الفنى الشعبى ظاهرة تشكيلية تتضمن نواح جمالية دون أن يكون للفكر وللخيال معا آثار على الصياغة الفنية.

ولكن إلى جانب ذلك، هناك من الفنانين الواعين بالفن الشعبى من سبق لهم وأن تمكنوا من الكشف بأعمالهم الفنية المستلهمة من هذا الفن، أسلوبياً وفكراً وجمالاً يحتضن الظاهرة الإبداعية الشعبية، بالإضافة إلى اقتناعهم بأن هناك أبعاداً أخرى للإبداع الفنى الشعبى لا تتوافر عند الكثيرين من الفنانين الذين يمارسون فنهم من خلال قواعد أكاديمية معروفة . وهذا الكشف قد تحقق فى أعمالهم الفنية التى أنتجوها على مراحل تاريخية مختلفة، والتى عبروا بها عن عقائدهم وعن موروثاتهم المختلفة بشكل يؤكد على عمق الفكرة والتخيل الفنى لها. ولذلك فإن تلك الأعمال الفنية الشعبية ترتبط أشد الإرتباط بالفنون الجميلة وتنتسب إليها انتسابا عضوياً بما تحمله من قيم تشكيلية.

إن القيمة الفعلية لأعمال هؤلاء الفنانين الواعين بالفن الشعبى تعود إلى أنها مهدت وجهدت فى وصف نتاج الفن الشعبى على أنه نوع من الخيال الموضوعى، وتعود أيضا إلى تفريقها لهذا الفن الشعبى عن الفنون الفطرية اللاواعية فى القيمة والهدف، وذلك عند دراسته واستلهام عناصره الشكلية فى أعمالهم. ومن هنا كانت المادة التى قاموا باستلهامها ، أو توظيفها فى أعمالهم الفنية ، مصاحبة فى تدرجات اقتناعهم ونموه لأهمية الصورة الشكلية الشعبية وربطها بالخلفية الخيالية الذاتية للفنان الشعبى، ليصلوا مع ذلك فى النهاية إلى تأكيد دور الخيال والفكر فى بنائية العمل التشكيلى الشعبى. هذا التأكيد فى الوقت نفسه يعنى أن الصورة الشعبية لا تبنى إلا بالخيال، باعتبار أن التخيل مسلك فردى وحالة نفسية خاصة بالمبدع. والتخيل بصفة خاصة فى الفن الشعبى يدفع الفكرة لتتبلور مع عدد من الرؤى، وليكشف عنها كل فنان ومبدع بعد ذلك فى صور جمالية بأسلوبه الخاص ووسائله الذاتية .

لا شك أن الفكرة وتخيل عناصرها تلعب بتأثيرها فى خلفية الصورة، وتبدو جلية للآخرين، وأن الترابط بين التخيل والصورة النهائية يرجع إلى الوعى بأهمية تشكيل الخطوط وتنظيمها داخل العمل الفنى نزوعاً من الفنان الشعبى إلى معنى يطلبه ويحققه بأسلوب يكون مبرزاً لأصالة الروح فى الخيال والفكرة للآخرين . كل ذلك يدعونا إلى القول :إن الفن الشعبى ليس فنا تسجيليا لفن الماضى، ولافنا تقريريا عما كان فى الموروثات، ولا هو بناقل فقط عن ما هو موجود حوله، بقدر ما هو فن تجريبى نام لدرجة أن الأساليب فيه تتنوع والصياغة الفنية أيضا تتفاوت، كما أن الأفكار حوله تتعدد والخيال بالتأكيد يلعب فيه دورا هاما. إن توظيف الفكرة بشكل منطقى واع بالتعابير وبالمفردات التى يستخدمها الفنان الشعبى تطبق بترابط الفكرة، ثم تخيل أدواتها وبنائها فى داخل الصورة النهائية لها. وعلى ذلك فإن الصورة التشكيلية الشعبية دون الفكرة لا تحقق للظاهرة الجمالية معناها الموضوعى، وبالتالى تفقد وجودها الاجتماعى، بل وتجعلها غير قادرة على التشكل النوعى لتحقق صفتها الشعبية. إلى جانب ذلك فالنموذج الفنى الذى تمثله الصورة ليس دلالة تختار بعفوية أوبالمصادفة، ولكنه يتحقق بجوهره الاجتماعى والجمالى فى آن واحد . ويكون فى هذه الحالة تعبيرا لفن نوعى له سماته الفريدة، ويكون الأسلوب فيه هو الممثل لقيمة وراثية بإعتباره فناً شعبياً . وإن كل نموذج فيه يتضمن الفكرة الفردية والصورة الابداعية المتفردة المحتوية للموضوع الخيالى .

خلاصة هذا، إن كل هذه الصور الجمالية التى تملأ الحياة الشعبية تمتاز دون شك بالمراحل الأكثر تحديدا من الأساليب التجريبية فى الفن، وتختص بدورة طويلة من الإتصال الاجتماعى تمكنها من أن تكون الرمز الحسى والملموس للتكرار الخيالى وللصفة الشعبية فى الفن، ولكن يظل مع ذلك عنصر الخيال ودوافعه فى الفن الشعبى هو الذى يمثل المقياس الأول للإبداع الفنى. والأصل أن ننظر إلى العمل الفنى لندرك الجزء على مساحة الصورة، أو لندرك الكل شاملا الظاهرة التعبيرية التشكيلية الشعبية فى شتى تنويعاتها، مؤكدين معها على أن التصور الفنى وحدة تتضمن بالضرورة الفكر والخيال عنه، ومؤكدين على استمرارية الفعل الفنى لهذا الفن الذى يحيل الموضوعات إلى خيال له صفاته الجمالية، التى يتناولها الفنان الشعبى حيناً بعد حين.

ولهذا فنحن حين نعايش هذه الظاهرة الجمالية فى خصوصيتها الشعبية نبدأ من العمل الفنى وننتهى إلى تفريعاته الكلية فى عملية تحليلية واعية. واذا كانت الفكرة والخيال نقطتى إرتكاز فى هذا التحليل، فإن الرمز الفنى أيضاً من الأهمية بمكان الكشف عنه والتعرف عليه، حيث يتخذه الفنان فى حركته إرتكازاً للتعبير عن الحالة النفسية والإطار الموضوعى، وذلك فى عملية إنتقالية من شكل إلى آخر، وفى عملية تبادلية تتناول الفكرة والخيال بالتحوير المناسب حينا، وبالتشخيص المرسم أو المجسم حينا آخر. ويتم هذا التشكل فى عملية تأليفية متجددة وذاتية. إن الفنان

الشعبى فى هذا كله يلجأ إلى الأساليب التجريبية المدعمة بالخبرة، فيسلم مجتمعه تلك الفكرة، وذلك الخيال، وهذا الرمز فى صور مرئية . وهكذا فإن تفهم هذه الحركة فى التعبير الفنى، وخصوصيتها، يساعدنا كثيرا على أن نستخلص فى النهاية موضوعاً تشكيلياً يتضمن الفكرة والخيال والرمز فى إطاره التعبيرى، ونستخلص مع هذا طبيعة الفن الشعبى .

فى الفن الشعبى، كان من المستحيل علينا أن ننتقل من الصورة إلى فروعها، أو من الفروع إلى الصورة، دون أن نلمس حضور نوع من الإبداع الفنى فى الوقت الذى يحقق فيه الشكل الدال على شعبيته. فالشكل فى الفن الشعبى وحدة واحدة تتضمن كل النواحي الأخرى كالخيال والوظيفة والتعبير الفنى، والفكرة والخيال بالنسبة إلى صياغة الشكل الجمالى عاملان مجردان ابتدعهما الإنسان مع تاريخ الابداع الشعبى، والتجارب والميول الانسانية نحو الفنون الجميلة، وليتمكن الفنان الشعبى وجماعته من أن يحيلا كل ذلك إلى تصورات تشكيلية لها مضامينها الخاصة، وإلى مفاهيم وظيفية من خلال فعل جمالى له خصائص التشكيل الفنى، ليؤدى دوراً فى التعبير عن الذاتية الاجتماعية والخصوصية البيئية.. وهكذا، يمكن لنا أن نقول : إن لم يكن للفكرة وللخيال دور مؤثر لما كان للفن الشعبى إستمراريته. وإنما هذه الإستمرارية هى دليل على أن هذه النوعية من الفنون الجميلة تتضمن خلفية من المفردات الواعية بالقيم التشكيلية، بالإضافة إلى التمتع بالوعى الفنى والتنظيم المنسق مع الخواص الأخرى. ومن هذا المنطلق نشير إلى أن الفنان الشعبى بمجرد أن إبتدع أسلوبه النوعى ضمن الفنون الأخرى أتاح لنفسه ولفنه مكاناً فى الفن الجميل.

من المعروف أن المرحلة السابقة على تشكيل الصورة هى المحطة المستقلة عن باقى المحطات التى تلى تنفيذ الفعل الفنى ، لأن إمكانات التأثر بالخيال الجمعى ومعطياته تبدأ فى الحوار بعضها مع بعض حتى تقف عند حتمية معينة، وهى محطة الوصول التى تعرف بالتصور النهائى لشكل العمل الفنى. وخلافاً لذلك فإن إمكانات الفطرة أمر وارد فى تلك المراحل، وهى مراحل لا شك فى أهميتها ايضا على صياغة العمل الفنى. والحقيقة أن الفعل الفنى فى صورته النهائية يأتى إلى المجتمع الشعبى بعد أن يكون قد بلغ درجة عالية من النضج الفنى والاستيعاب الكامل للتخيلات الشعبية عنه، ولكن مع ذلك يظل العمل الفنى غير نهائى كتصور مثالى للفكرة المحورية أو للخيال اللحظى حول مضمونها، ولا يقف كحدود فاصلة نهائية بين ما انتج وما يليه من إنتاج، باعتبار أن التشكيل الفنى بصفة عامة يعبر عن قدرة الفنان الشعبى على تشكيل صور جمالية أخرى. وهذا وحده كفيل باستمرارية الابداع وتدفقه. ومن هنا فإن تتابع النضج الفنى يأتى دوما بنوع جديد من الصور الخيالية فى إطار تشكيلى، تتفاعل فيها الرؤى الخيالية التى ما تزال تدفع بالأفكار المتتالية والخيالات المتنوعة عنها إلى الوجود، تأثراً مع المحيط بها من محسات اجتماعية كثيرة.

وحينما نتكلم عن التفاعل فى الفن الشعبى، يجب علينا الا ننسى الأصل فى هذا التفاعل، والذى هو إمتداد له. وأعنى بذلك الدافع الذى تسبب فى تشكيل صورة مرئية، لها طابع جمالى، تتخذ من المعتقدات الاجتماعية أداة تشكيل عن عناصر التفاعل. لذلك فإن الاتجاه والميول نحو البحث عن الجمال فى الفن الشعبى لا يقف عند حدود مثاليته فى ذاته، ولا فى شكله الأوحد، بل لأن الفكرة والخيال هما الدافعان إلى التفاعل الشكلى والموضوعى، وكأن هناك تياراً ممتداً من هذا التفاعل عند تأثره بالدافع. ويستمر هذا التفاعل فى تيار من الصور المتلاحقة متعايشا فى إستمرارية مع الوجدان الجمعى، الذى لا يلبث أن يرافقه الوعى الاجتماعى بحضوره، فى مجال ترتيب أدوات الفكرة وتنظيم أدوات الصياغة من ناحية، والحاجة إليه كوظيفة تبلغ أعلى مراحل متطلباتها فى الفعل الفنى من ناحية أخرى. وعندئذ يصبح العمل التشكيلى الشعبى فنا له إستقلالية فى الأسلوب والهدف. بيد أن إستقلالية الأسلوب والهدف فى الفن الشعبى لا تعنى ابتعاد هذا الفن كمحور من محاور الفنون الجميلة المتعارف عليها. والحقيقة التى تفرض نفسها أن هذا الفن يتفاعل مع الوسط الفريد والأبعاد المحددة له، الاجتماعية والتاريخية والنفسية، إلى جانب معايشته للعمق النفسى الذى يتمثل كبعد إنسانى أكثر من أى فن آخر غير الفن الشعبى، ولذلك فإن هذا الفن الأخير يبلغ أعلى درجات كماله عندما يحقق وظيفته الإنسانية بحضوره الاجتماعى.

وهكذا نرى أن الفن التشكيلى الشعبى هو جنس من أجناس الفنون الجميلة، ولا فرق بينه وبين الأنماط الأخرى، والتى كانت سابقا تعرف بالفنون الرسمية أو ما شابه ذلك، لأن هذا الاتجاه فى التعامل مع احد الإبداعات الإنسانية المتصفة بالجمال والإنتشار والحضور الاجتماعى أمر غير طبيعى، ولا يتفق مع ما نراه الآن ومنذ فترة من معالجات كثيرة فنية يتخذ فيها الموتيف الشعبى ركناً جوهرياً من أركان التعبير الجمالى لعدد من الفنانين العالميين والمحليين.

بالاضافة إلى أن الحقيقة تشير إلى أن الإبداع فى الفن الشعبى يكون نتيجة لصفات ثقافية بيئية تصل بالقيمة فيه الى أعلى درجات الخصوصية، وتعمل على تاكيد هويته ومعايشته لأحاسيس وخيالات الشعبيين ..وهذا الأمر وحده جعل حاجات الأفراد تتشابك مع المعلن من الصور الجمالية، وقد انطبعت تلك الحاجات انطباعا محدداً وفريداً . وهذا يعنى أن هناك علاقة وثيقة الصلة بين الفن الشعبى واجتماعيته وإنتشاره، وأن هناك تأثيراً كبيراً لما يسحبه الأفراد الشعبيون من تصورات على العمل الفنى، وأن هذا التاثير يعايش وجدان الفنانين الشعبيين ورؤياهم الحسية والوجدانية، ويكون دائما مغلفا بالخيال عنها. ومن أجل ذلك لم يكن الخيال عند الشعبيين سوى مجموعة من الغرائز والأحاسيس، منها ما هو منبثق عن حالة حاضرة ، ومنها ما هو مندفع عن الماضى. بل تكون هذه الغرائز فى مجملها الإنسانى مصاغة بالوراثة الذهنية صياغة تكاد تكون مماثلة عند كل فرد من الشعبيين على انها خياله وحده هودون الآخرين. وإذا كان هذا الفعل من الفنان الشعبى دليلا كافيا، وكفيلا بقدرته على الإبتكار والإبداع، فإنه فى الوقت ذاته ليس دليلا على نشوزه عن موروثاته، أو خروجا عن ثقافته البيئية والشعبية، وذلك بإعتبار أن الفن والفنان فى حالة دائمة من المعايشة والتعمق والاستنباط، وهى حالة حتمية لحركة الفن الشعبى وطبيعته الإنسانية التى تاخذ طابعا وانطباعا لخصوصية الفنان وإبداعه.

والسؤال الذى يطرح نفسه هو : هل الفن التشكيلى الشعبى يمكن أن يكون عالميا على الرغم من خصوصيته المكانية ونوعيته الاجتماعية؟. الحقيقة تدعونا إلى القول: إن هذه الخصوصية وتلك النوعية تدفعان الفن الشعبى إلى العالمية كلغة تشكيلية جمالية لها مفرداتها وأساليبها التعبيرية، التى تتعمق فى البعد الإنسانى بشكل يقترب من الوجدان العالمى بطريقة أكثر سلاسة، وأوثق انسيابية، ومن خلالهما تتكسر حواجز خطوط الطول والعرض، وأيضا الموانع الجغرافية. لذلك فالفن الشعبى كالهواء يسير فى كل مكان توجد فيه حياة اجتماعية؛ لأنه ضرورة يعبر بها كل مجتمع عن أصالة ابداعه وموروثاته الجمالية، وتتخذه الجماعات التى لها ثقافتها التقليدية وسيلة تعبير ولغة حوار مشترك بين أفرادها وبين واقعهم المادى والحسى، وفى الوقت ذاته يتذوقه الآخرون.

إن تعريفا مثل «شعبى» لفن و«اجتماعى» لفن آخر لهو شأن كثير من التعريفات التى تستخدم حديثا لتحديد ناحية من نواحى التعبير الجمالى، وخصوصا مع نمو الدراسات الاجتماعية المتصلة بتعريف الفن وتصنيفه، والفنان والنواحى التعبيرية التى تشكل البناء الشكلى والمعرفى والتقنى للفن الجميل بصفة عامة ، ولهذا لا يمكن تجاهل تلك الدراسات عند تحديد قيمة العمل الفنى وحدوده الموضوعية. وعلى الرغم من أن تعريف أحد مجالات التعبير الفنى بانه شعبى، يعنى اتجاه تعبيرى مغاير ومتباين بمواصفاته وحدوده الاجتماعية والثقافية عن فن آخر له طبيعته الفردية فى الأسلوب والتعبير والموضوع، والذى يوصف فى هذه الحالة بانه فن اجتماعى خالص. فالفن عندما يعرف بانه اجتماعى يتحدد ذلك داخل نطاق فردية التعبير، وفردية التذوق، وخصوصية الفنان؛ ولكن بإعتبار أن الفنان داخل المفاهيم الاجتماعية للعلم ذاته وليد مجتمعه، وثقافته تنبع من مجتمعه، وأن فنه ينتج لأفراد مجتمعه، فالفن وإنتاجه يحملان فى كيانهما مجتمعاً. وهذا هو المنظور الاجتماعى للفن والفنان، ومن وجهة متفردة لنوعية الإبداع . أما عندما نعرف فنا بانه شعبى، فإننا نحدد له طبيعته التى تغيب فيها فردية المبدع وتعيش داخل منظومة الرؤى الشعبية للجماعة. وبناء على ذلك، فإن الفنان من المنظور الاجتماعى ليس محتما عليه أن يوظف العناصر الجمالية والموضوعية الثقافية الشعبية فى أعماله، ولكن هذا الفعل يعتبر أمرا حتميا للمبدعين الشعبيين لتمثيل الجوانب الدالة على شعبية أعمالهم، من خلال الفهم الواعى للمعطيات الثقافية والأبعاد الاجتماعية التقليدية، مع الإلتزام بقبول الجماعة لأعمالهم الفنية. إن الإلتزام بالإقتراب من الموروثات الشعبية نوعا من الخيارات التى تحددها ميول الفنان الاجتماعى، دون الإلتزام فى الوقت ذاته بحتمية ذلك الاتجاه عند الفنان الشعبى.

والفن الشعبى، بين استلهام وتوظيف عناصره الجمالية والموضوعية، يجعلنا نؤكد على أثر الأبعاد الاجتماعية فى صياغة الوحدة التشكيلية صياغة تتفق مع الظاهرة الشعبية فى مدلولها وقيمها الإنسانية. فالفنون الشعبية بدون أبعاد اجتماعية ليس لها خصوصية، وضرب من الإنتاج الحرفى فحسب. ومع الأبعاد الاجتماعية فإننا نضيف اليها وإلى العوامل البيئية عاملا ثالثا هو عامل الزمن المتغير والبعد التاريخى له. ففى هذه الورقة نستقى من التطور التاريخى للثقافة الفنية شواهد عديدة على اهمية البعد التنموى فى الفنون الشعبية. ولا ريب أن هذه الشواهد هى الخلفية الجمالية النامية والإنتاجية المتطورة التى عبرت عن السمات الخاصة المصاحبة لإستمرارية هذه النوعية من الفنون. يعتقد

الدارسون للفنون الشعبية، ولنواتجها الإبداعية التى تتفرع منها، انه فى إمكانهم التعامل مع هذه النوعية من الإنتاج الفنى، لو اتبعوا طريقة خاصة سلفية فى وضع معايير تتفق مع المنظور الفهمى السائد حول هذه الفنون وطبيعتها الشعبية. وهذه الطريقة تعتمد أولا على الإدراك الكامل للظواهر الاجتماعية المحيطة بهذه الفنون وأبعادها التقليدية وتأثيرها على الشعبيين أنفسهم، بصفتهم المنتجين لهذه الفنون، وعلى طبيعة النواتج الفنية بالتالى، بإعتبار أن الصانع وإنتاجه ظاهرة مكانية لها خصائصها الإنسانية والبيئة.

والحقيقة ان عادة التفكير الزمنى، وخاصة بالنسبة للذين يهتمون بالاستلهام من الموروثات الشعبية، لم تترسخ فى دراستهم بالشكل الذى يتصوره الكثيرون من الدارسين للفولكلور. ففى دراستهم لهذه الفنون فضلوا، بل لجأوا إلى أن يتبعوا فى تفكيرهم ونظرتهم، البحوث الاجتماعية؛ وخاصة المنهج التقليدى منها، فأرجعوا المسائل الإنتاجية الشعبية إلى الأبعاد الاجتماعية كمحددات ثابتة لطبيعة البناء البحثى حول الظاهرة الإبداعية. وهذه الطريقة غير الواقعية هى التى تغلب على تفكيرهم، وخاصة عندما يتعاملون مع المادة الفنية بإعتبارها عنصرا حيويا يتعمق فى ماضيه ويتأثر بعامل الزمن، وهذا ضرورة حتمية. ومما يرجع عدم الأخذ بالطريقة البحثية حول تأثير الزمن ودوره فى التغير الشكلى للأبعاد الاجتماعية، عدم قناعتهم بالدور الذى قامت به الثقافة المادية من واقع تأثير فنونها الشعبية على التغير الاجتماعى المستمر مع حركة التاريخ؛ ذلك لأن التغير الاجتماعى يقوم على تنوع الأشكال السلوكية وإنعكاسها على وسائل التعبير الفنى، وعلى تعدد الوظائف المستحدثة للفنون الشعبية فى أى من المجتمعات، حتى العريقة منها فى تقليديتها، كحتمية تاريخية ومنطقية. وبما أن الفنون الشعبية إنتاج محورى فى الثقافة المادية، ولها دور رئيسى فى التعبير عن الأبعاد الاجتماعية من واقعها المستمر والتاريخى، فتقوم على مدى تأثرها بالمعطيات التاريخية من واقع الزمن المتغير مؤدية بذلك وظيفتين أساسيتين:

أولهما: الفنون الشعبية تتضمن أشكالا تعبيرية وأنماطا إنتاجية تتفاعل مع حاجة المجتمع، وتعبر عن خواصه النفسية والعملية، وهى أداة للتغير التعبيرى والشكلى للوحدات الفنية. وفى الوقت نفسه تقوم الإبداعات الشعبية بدور تنموى، يكون بتأثيره عوامل الضبط لوسائل الانتشار والتوثيق فى كل مرحلة تاريخية.

ثانيهما: الفنون الشعبية من واقع إنتمائها للثقافة المادية تصبح كإنتاج متميز بشعبيته وأصالته، وارتباطه بالخبرة الحرفية وبأنماطه الجمالية، إلى جانب دلالته الثقافية والوظيفية، فهى لا تساعد فقط على التكيف الإنتاجى مع متطلبات وحاجة أفراد المجتمع لهذا الإبداع فى جوانب وظيفية ونفسية، بل إنها تساعد هؤلاء الأفراد على تقبل المؤثرات الجديدة التى تصاحب التطور التاريخى والنظم المستحدثة المصاحبة له من وحدات تشكيلية وزخرفية وبنائية، ثم أثر ذلك كله على وجود النمط التاريخى التقليدى للفنون الشعبية.

أى أن الفنون الشعبية مع ثقافتها المادية وبعدها التاريخى تعمل على تكيف الأفراد لهذا البعد النامى فى اتجاه المستقبل. وبهذا نجعل العلاقة بين نواتج الفنون الشعبية وبين حاجة المجتمع وذوقه الجمعى فى تفاعل دائم، وفى حركة إنتاجية دافعة لإستمرار الإبداع والحرف التابعة له.

ولزيادة التأكيد على ذلك، فإن الأبعاد الاجتماعية بدورها هى أيضا فى حالة نامية فى محدداتها السلفية، وهذه ليست إلا حقيقة واقعية. وبمعالجة هذه الحقيقة بتفهم يمكن الأخذ بالبعد التنموى كمنظور يحقق الأبعاد الاجتماعية وأشكالها فى الفنون الشعبية. وهذا لا يتأتى إلا بعد هذه الإجراءات:

١ ـ إكتشاف الأبعاد الحضارية التى مرت بالمجتمع، وأثر ذلك على مسار الثقافة المادية وعلى الإبداع الفنى فيها، وعلى تنوع الأشكال الجمالية والأنماط الحرفية.

٢ ـ هذا الإكتشاف لن يحقق جدواه إلا بالدراسة التاريخية للعناصر الإنتاجية وملامحها المتغيرة، وضرورة مقارنة ذلك بالأصول الأولى للثقافة المادية.

٣ ـ تصنيف الأبعاد الاجتماعية المؤثرة، بحكم علاقتها بحدود التغير النامى، فى الوحدات الإنتاجية وورشها أيضا.

ولذلك فإن هذه الدراسة المقدمة ترى إضافة بعد ثالث على البعدين السابقين، وهو بعد الزمن المتغير، إلى جانب بعد البيئة والأبعاد الاجتماعية التقليدية كعوامل متسقة فى تحديد خصوصية الإبداع فى المكان والزمان. وفى هذا المعنى يستقى البحث من التطور التاريخى شواهد عديدة على المنظور التنموى للفنون الشعبية، وعلى وجود التحرك المحسوس فى انماط الثقافة المادية وأشكالها التعبيرية والفنية، وأيضا فى تنوع السلوك الاجتماعى فى توظيف الإبداع الشعبى بالشكل الذى يتوافق مع طبيعة المرحلة

التاريخية وخصوصية الزمن المصاحب لها. ولا ريب أن هذه الشواهد ما هى إلا بمثابة الخلفية الثقافية والجمالية والإنتاجية، وما هى إلا أداة دالة على الخبرة المتراكمة التى أكسبت العمل الشعبى إستمراريته وعمقه فى تاريخه الفنى.

وموضوع الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى يرتبط أوثق إرتباط بالأبعاد الاجتماعية وموضوعاتها وميادينها البحثية، وهى:

## أولا- البيئة الاجتماعية والفنون الشعبية :

يجب أن يكون واضحا أن فكرة الإبداع الشعبى كتعبير عن الذوق الجمالى فى المجتمع لا يمكن أن تنفصل عن الأبعاد الاجتماعية؛ فالفنون الشعبية ليس فى الإمكان أن نحددها إلا عن طريق مظاهرها الاجتماعية. ومع ذلك فإن هذه المظاهر هى التى تتأكد عن طريق الفنون الشعبية.

تتكون الفنون الشعبية فى بيئة، والبيئة هى بمثابة الخصائص التى تحدد الصفات النوعية لهذه الفنون، وهذه الصفات تتحول إلى سمات فطرية موروثة، وكل هذه السمات هى ما ينشأ عن تلك الصفات البيئية، من أبسط أنواعها وأعمها إلى ما هو أعمقها وأعقدها، وإن إختلاف نسبة تراكيبها ودرجة حدتها تثمر خصائص تعبر عن الأشكال الأصيلة والتراثية.

**ومن المنظور السابق تبرز هذه الخصائص فى:**

**١ - المكان وخصائصه :** وهو البيئة التى تحمل المؤثرات الطبيعية والمناخية والتضاريسية، التى فى وحدتها تشكل الإنسان وتعايشه فى واقعها وفى رموزها أشكال طبيعية وغيرها. .

**٢ - الوراثة الاجتماعية:** إذا كان الجنس هو الذى يحدد الصفات البيولوجية لأفراد المجتمع، فإن الوراثة الاجتماعية تتحدد بالتقاليد والعادات والعرف، وكلها من صنع المجتمع ذاته، ومن خبرته المتوارثة نتيجة الدوافع والرغبات والمصالح المشتركة، ونتيجة التفاعل الإنسانى مع المكان ومع نوعية الثقافة السائدة.

ويمكن أن نشير إلى أن الكشف عن الصفات المميزة لمجتمع ما، لا يمكن أن يتم إلا فى حالة المعايشة مع أشكال الوراثة الاجتماعية والصفات البيولوجية وطبيعة المكان، بالإضافة إلى ذلك الإهتمام بنوعية الخبرة الإنسانية التى تراكمت عند الأفراد وشكلت معها ثقافتهم.

**٣ - الثقافة الفنية والمادية:** هى التعبير الملموس والمحسوس عن النمط السلوكى تجاه العقيدة والتقاليد والعرف والممارسات الاجتماعية الأخرى. وهذه الثقافة تأخذ طريقها نحو التشكل بخبرة الجماعة وحس الأفراد، إلى التعبير عن إحتياجاتهم العملية والمعيشية والروحانية والروحية. وهذه الثقافة الفنية والمادية هى السمة الجمالية والإبداعية البيئية التى تعرف الإنسان الجمعى وبيئته الخاصة.

ولكن، ونحن نؤكد على هذا المعنى، ندخل أيضافى دائرة التحفظ حين نذكر الإنسان الجمعى؛ حيث إننا نشير إلى الفكر الجمعى فى هذه الجزئية التى تتضمن أيضا الإبداع الجمعى، دون أن نتغافل عن الميول الإنسانية الفردية نحو الإبداع الفنى والإبتكار الجمالى. ذلك لأن الإبداع الجمعى لا يتعارض مع الإبداع الفردى من حيث إن الإنسان الشعبى هو الذى يحمل الميول الوراثية نحو إنتاج فن بدعامة فطرية وثقافية اجتماعية. ومن هنا فإن الثقافة الفنية والمادية تعد إنتاجا مؤلفا من عدد من الخبرات المتواصلة فيما بينها عبر تاريخ المجتمع.

وفى الثقافة الفنية والمادية تندمج الأبعاد الاجتماعية مع المنتوجات الإبداعية، وتمتزج بعضها بالبعض الآخر، وبذلك تحدث عملية نقل الخبرات، وينشأ نتيجة لذلك الوعى الجمالى الجمعى الذى هو قابل للإنتشار بين أعضاء المجتمع. وعلى هذا فإن إنتشار الوعى الجمالى الجمعى يؤدى إلى خلق حالة من التواصل الفنى لأشكال فنية متميزة ببيئتها.

والتقاليد الاجتماعية هى التى تشكل سلوكيات أفراد المجتمع، وتحدد أفعالهم، وتميل بهم نحو تأصيل الهوية الثقافية والمكانية من خلال محاكاة موروثاتهم الاجتماعية والفنية. وأن من خصائص فعل المحاكاة للتقاليد نقل صور الماضى فى حاضر الجماعة، وذلك من خلال الأفكار والأنماط التى يتوارثونها جيلا بعد جيل.

من آثار التقاليد على المجتمع أن أبعادها تصبح عادة ملزمة عند الجماعة وتشكل لهم أفعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض. فضلاً عن ذلك أن صفتها المعيارية تجعل من العادة الجماعية عرفاً مؤثراً على جوانب الحياة بما فيها الثقافة وفنونها الشعبية. ولعلنا، ونحن نؤكد على تلك الموضوعات التى تحكم التقاليد الاجتماعية، نشير إلى أن الفنون الشعبية هى إيقاع الثقافة الاجتماعية التى تتوحد فى قاعدة حركة الزمان، والتى بنيت على أرضية المكان، وأن

الإبداع فى هذا الإيقاع لابد له أن يتأثر بالأشكال التاريخية، وأن يتفاعل مع فعل المحاكاة لهذه الأشكال. وينشأ عن هذا ذوق جمالى وحرفى، ومدلول اجتماعى جديد مضافا إلى الثقافة السالفة. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن الإبداع فى الفن الشعبى يعيش رموز التقاليد الاجتماعية، إلا أنه يجمع بين الماضى بتراثه وبين حاضره بإحتياجاته الفنية.

حين يجرى الحديث عن الإمتزاج فى الفنون الشعبية، أو التركيب المستحدث، فإن الإشارة تفيد أن الفنون الشعبية تحفظ أصالتها بإنتاج متنوع متجانس ومتطابق مع الذوق الشعبى المتعايش مع عصره، ويكون ذلك مبنيا على الرؤى الوراثية الحرفية بشكل أوثق، بإعتبار أن المبدع والمتلقى من الشعبيين يتبعون فى إنتاجهم الذوق الذى يفى باحتياجاتهم النفعية، التى ترمى إلى إظهار معنى من معانى الإبداع الشعبى، وهو التفرد المكانى والخصوصية الجمالية.

ولاشك أن التقاليد الاجتماعية مع التقاليد الإنتاجية فى الفنون الشعبية، وفى مجال الإبداع بالتحديد، تؤكد فى مجملها على بقاء القديم من الموروثات، وذلك من خلال المقدرة على إبتداع أشكال فنية تحقق التواصل بين الماضى والحاضر.

إن مدلولات الخبرة ورموز الجمال فى الفنون الشعبية، تدل كلها على العلاقة الوثيقة بين المنتج الفنى وبين التقاليد الاجتماعية، ولكن لن يتم ذلك إلا من الوجهة التاريخية، والتى لابد لها وأن تقع فى دائرة الزمان المتغير. ولهذا فإن الفنون الشعبية تعد معياراً حقيقياً للأصالة الاجتماعية، وواجهة للأبعاد الاجتماعية. ومنتجات الفنون الشعبية تقع فى جانب كبير من الأهمية عند البحث عن الشخصية المكانية بكل ما لها من خصوصية، وأيضا تهدينا إلى تميز الإبداع الفنى والنوعى الحق فى مجتمع من المجتمعات.

وعلى ذلك فإن الفنون الشعبية لا تتوقف عند حدود التقليدية، كما هو حاصل فى الأبعاد الاجتماعية؛ لأن المبدعين الشعبيين عندما يتناولون تلك الأبعاد الاجتماعية بما فيها التقاليد الشائعة، فإنهم يتناولونها بإعادة صياغة وإعادة تنظيم، وذلك بتدخل فنى، وإمتزاج شكلى. وهكذا كانت الفنون الشعبية ترتكز فى إنتاجها على بنية سابقة التشكيل والتصور الموضوعى والجمالى، ولذا فهى، أى الفنون الشعبية، ليست متوقفة عند حد محاكاة القديم بدعوى الحفاظ على تقاليد الشكل الموروث. وعلى الرغم من أن الهدف الإنتاجى لها يكاد يكون واحداً فى كل مرحلة تاريخية، إلا أنها ليست آلية فى التشكيل ولا فى التصور، بقدر ما هى إنسانية فى التعبير، ولذلك فهى دائمة النمو فى نطاق شعبيتها وفى داخل حدود هذا المعنى والوظيفة.

ويستخلص من ذلك كله أن لكل اتجاه من اتجاهات التعبير فى الفنون الشعبية جانبا تطوريا يتطلب متابعته بالدراسة التاريخية والجمالية، وبعبارة أدق السعى نحو التحليل الموضوعى والشكلى للوحدات الشعبية من واقع تاريخى وجمالى، وان يتم ذلك من خلال الوعى بأن الفنون الشعبية نسق جمالى أولاً، ثم تعبير اجتماعى. وأن هذا النسق وذلك التعبير مجال واحد تتفاعل فيه الوحدات البنائية التشكيلية التى تقدمها المراحل التاريخية وثقافتها الفنية فى كل مرحلة.

ويضاف إلى هذا، الأبعاد الاجتماعية التى تزود الشعبيين بالوسط الفنى أو المجال الحرفى الذى يمكن فيه ومن خلاله أن تتحرك الفنون الشعبية، وأن تحدد لهم النشاط الفنى الذى يعملون فيه. والنتيجة سوف تبين لنا أنه من الصعب أن ننتزع من الفنون الشعبية الأشكال الأصيلة، على الرغم من أن المبدعين سوف يتناولونها فى إنتاجهم كوحدات مستقلة بعيدة عن تقليديتها وأبعادها السابقة؛ وإن كان روح الشعبية يملأ العمل الفنى ويؤكد على الأصالة الفنية. وتظل الدعامة الجمالية الفنية الوراثية دائمة على الرغم من الإطار التنموى النامى الذى تعيش فيه الفنون الشعبية.

إن أساس التقاليد فى الفن بصفة عامة، وفى الفن الشعبى بصفة خاصة، يكمن فى إنفعال المبدع الشعبى بالأشكال والموضوعات الاجتماعية. وهذا الإنفعال هو الإنفعال النوعى الذاتى الذى يحمل ثقافة عصره، أو هو الجانب الوجدانى للإنسان النامى. ويمكن أن نقول: إن الإنفعال هو إنعكاس للوجدان الذى يعايش حاضره. والمشكل التقليدى الذى يثار فى هذه القضية يدور حول أهمية أن يهيئ الفنان الشعبى نفسه لإرتضاء تقاليد المجتمع الذى يعبر عنه، والتأثر إلى حد الإلزام بالأشكال الفنية المتوارثة. ويرجع هذا إلى عدم الإهتمام بالدراسات التاريخية والجمالية، والموقف الناشئ تبعاً لذلك هو الاتجاه نحو الأبعاد الاجتماعية مقياسا للتعرف على الثقافة المادية، وبالتالى الفنون الشعبية فيها. ولا تعنينا هنا هذه التبعية العلمية إلا فيما يختص بالبعد الخاص بالأصالة الاجتماعية وأثرها على أصالة التعبير الفنى، وهو ما نعنى به العمق التاريخى المتوارث للعنصر التشكيلى وإرتباطه بالوظيفة الاجتماعية.

وليس هناك ادنى شك فى القيمة الرفيعة التى تتجلى فى كثير من المنتوجات التى أبدعتها أيادى الفنانين الشعبيين من أشكال تعبر عن بيئاتها المختلفة بشكل تفصيلي، وفى أهمية ما نسميه بالوجدان الذاتى الجمعى الجمالى الإنتاجي. غير أن القيمة والشكل التفصيلى لا يعدان إيضاحاً وتفسيراً له معنى الثبات الفنى عند حد الموروثات فحسب، وإنما يعد فيما يبدو من طبيعة الفنون الشعبية، مما يدفع إلى القول بأن المبدعين فى كل مرحلة زمانية مرتبطون فيما يثار بينهم من موضوعات جديدة ونمو فكرى واجتماعي، لأنهم فنانون قبل أن يكونوا تسجيليين. والإبداع الذى يدفع الغريزة إلى الإنتاج الفنى إنما هو متطور بطبعه، ومجرد اسم كلى يطلق على عدد كبير من أنماط التعبير الفنى بأشكاله المختلفة. والغريزة الفنية تشتمل على عنصر مشترك يجمع بين دوافعها المتباينة فيما بينها، الا وهو التجديد والإندماج؛ ولكن ليس هناك ما يفيد تفسير هذه الغريزة من وجهة نظر اجتماعية عندما نتعرض لمكوناتها، بقدر ما يفيد وجود جانب نفسى يؤدى إلى نشوء الدوافع المسببة للعمل الفنى، ويؤثر بدوره فى الحياة الاجتماعية. وهنا تتكون الوظيفة من وراء حضور العمل الفنى فى المجتمع، والتى تنحصر فى مدى تطبيق الخصائص الجمالية والموضوعية وبيان كيفيات معالجتها للواقع المباطن للفعل الفني.

وما يعوزنا فى هذه الحالة هو أن نعرف لماذا تنشأ هذه الدوافع الإبداعية عند بعض الأفراد دون غيرهم فى ذات البيئة، لنصل إلى أن الأبعاد الاجتماعية ليست بالضرورة أن تكون هى المشكلة أو المسببة للفنون الشعبية، حتى فى حالة تحولها إلى دوافع اجتماعية خالصة، وما يبنى عليها من إدراك اجتماعى مشترك تجاه الفعل الجمالي، ولكننا لا نرى هذا الإدراك الاجتماعى سوى أنه قبول من المجتمع للفن الشعبى البيئي.

وعلى هذا فنحن نؤكد بدورنا على أهمية الإدراك الجمعى تجاه الفن الشعبي، لما له من قوة فى إستمرارية هذا الإنتاج ونوعيته. فهذا الإدراك لا يكشف عن نفسه من واقع المعايشة مع فنونه فحسب، ولكنه يتجلى أيضاً فيما ينشأ على الموروث الفنى من تحول شكلى للمنتج الفني، يزيد فى قابلية أفراد المجتمع له، بكل ما يبدع من أشكال أصيلة. ولذلك ينحصر ما لهذا الإدراك الاجتماعى فى توازن خالص ينظم العملية الإنتاجية داخل الإطار التنموى والتفاعل الجمالى مع المستجدات الثقافية. ولذا فإن تفسير الأبعاد الاجتماعية تفسيرا يعتمد على مدلولات المسببات، ليعد منهجاً غير متكامل، منطوياً على تحيز علمي. وزيادة على ذلك، فإنه على الرغم من إرتكاز الفنون الشعبية على الأبعاد الاجتماعية، فإن الطريقة التى تفصح بها عن تأثيراتها على الإبداع الفنى تتوقف على الخبرة المتناهية للمبدعين أنفسهم فى التعبير عنها وعن تقاليدها الاجتماعية. والحاقاً لهذا، فإن التقاليد الاجتماعية - وهى أهم الأبعاد الاجتماعية كما أوردنا سلفاً- لها نصيب كبير فى الحفاظ على الموروثات الفنية كقيمة إنتاجية وقيمة وظيفية، علاوة على أنها قيمة جمالية وتشكيلية.

والواقع أن ثمة تشابهاً كبيراً بين القيم السابقة وبين الدور الذى تلعبه هذه القيم فى إطار التربية الاجتماعية لخلق أنساق خاصة للسلوك البيئي، علاوة عن نسق القرابة وأيكولوجية المكان وبنائه الاجتماعي؛ حيث إن الدارس للفنون الشعبية لا يستطيع أن يفهم خصائصها الجمالية الذاتية، بوضوح ودقة، إلا إذا نظر إلى إرتباطها وتفاعلاتها ضمن الأنساق العامة للمكان ككل، بإعتباره وحدة إنسانية متكاملة ومتماسكة. إن إدراك جميع هذه التفاعلات والأنساق شرط تفرضه الدراسة الجمالية الشعبية التى تقر بأن جميع مكونات العمل الفنى المادية منها أو التعبيرية، الحركية والحسية، وحدة متكاملة متبادلة التأثير والتفاعل، ولا يمكن فهم أى فعل فنى إلا بأخذ الأفعال الأخرى بعين الاعتبار.

والفولكلور يهتم بدراسة المنتجات الفنية المادية وغير المادية، من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المنتجات والبيئة المكانية والخصائص الإنسانية. فهو علم يعنى بدراسة الظواهر الإبداعية، وهو بإهتمامه هذا يكشف فى الوقت ذاته عن الحياة الاجتماعية والوقائع المكانية كظاهرة متكاملة، عبرت عنها الفنون الإبداعية للإنسان الاجتماعي. فمن المعروف أن الإنسان فى بيئته له مطالب متعددة، وله سلوكيات متباينة يقومها تقويما فى تصوراته التشكيلية، ويعبر عنها فى منتجات لها صفاتها الجمالية. وبناء على ذلك فإن دراستنا للفنون الشعبية، وتقاليدها الخاصة، ليس من حيث إمكان تأثيرها على التقاليد الاجتماعية السائدة بين الأفراد، بل من حيث إنها مسلك فطرى له تاريخه فى مجال الإبداع، يتصرف فيه الوجدان والحس ويتحقق بالحاجة إليه؛ وبذا يحدث التأثير غير المباشر للتقاليد الاجتماعية وأبعادها. فدراستنا للتقاليد الفنية لا تعنى البتة الدراسة الجمالية فحسب، فالحياة الاجتماعية وأبعادها وظواهرها تتكشف بدورها عند الدراسة.

سبق وأن حاول كل من دوركايم وشارل لالو ثم هيبوليت تين أن يبينوا العلاقات المتبادلة بين الإبداع وبين البيئة ومظاهرها، والحياة الاجتماعية وتقاليدها، فى دراستهم لعلم الجمال. والواقع أن البيئة بكل خصائصها وتفاعلاتها تلعب دوراً هاماً فى تشكيل السلوك الجمعى، والنظام الاجتماعى الواسع، وذلك حتى يمكن للمبدعين الإندماج مع البيئة بآثارها السببية للاحتفاظ بأسلوب حياتهم، ومع النظام الاجتماعى للثقافة الإبداعية وإنتاجها الجمالى والمادى الذى يضطرهم إلى الاعتماد على بيئتهم إعتمادا كبيرا. والواقع أن المسألة أكثر تعقيداً من هذا المنظور المباشر، فقد يبين لنا العمل الفنى أن آثار البيئة تكاد تتغلغل داخل نطاق الفعل الفنى دون وضوح، ذلك أن الإبداع مع الفنانين الشعبيين له قوانينه الخاصة الفطرية،و هذه القوانين تتشكل مع ثقافتهم المادية، وتقاس بمقتضاها سمات الأشكال الفنية، وهى على وجه التحديد التجربة الإنسانية النامية والمتفاعلة مع كل الموروثات الفنية وتاريخها وثقافاتها.

وإذا أوضحنا أن الأصالة تعنى التواصل فى العمل الفنى مع تاريخ الموروثات الاجتماعية، وجدنا أن كل الدراسات السابقة تستهدف النمطية أو التقليدية فى الفن الشعبى من منظور المحاكاة للقديم، وليس من واقع التجربة النامية والمتفاعلة مع كل المتداخلات الثقافية، وهى لاشك تعطى نتائج قاصرة؛ لأنها تبالغ فى جعل الفن الشعبى ظاهرة تقليدية لا تتعلق بما يجب أن يكون فى خبرة الفنان الشعبى من نزعات ودوافع، ومن غايات واتجاه نحو الإضافة، بمعنى أن الفن الشعبى ظاهرة موجودة فى الزمن المتغير، ومتعمقة بما يجب أن يكون فى المجتمع من خبرات ثقافية مادية وغير مادية.

ومن هنا نشعر بضرورة قيام الفهم الاجتماعى، بأبعاده ودوره، على تشكيل خصائص الفن الشعبى وحدوده على الإبداع الجمالى. ومهما يكن من أمر، فإن هيبوليت تين فى دراسته عن المذهب الطبيعى الاجتماعى فى الفن نراه يؤكد على عناصر ثلاثة وهى: العنصر - البيئة - الزمن، بإعتبارها العناصر السببية فى نشوء الفن وتكوين خصائصه ووظائفه فى آن واحد. وهو بهذا يلغى فكرة القيمة فى الفن، ويعطى إنطباعاً بأن الفن ما هو إلا إنتاج مادى، والبحث فيه يعود إلى عناصره وتشكيله ودوره الاجتماعى من خلال الوظيفة. وتبعاً لذلك فإن المبدع الشعبى وعمله بعيدين تماماً عن فكرة القيمة الجمالية؛ لأن هذا من شأن الفنان وحده. ولكن من المهم الحفاظ على العناصر الثلاثة لضمان اجتماعية الفن، التى تحقق له أيضا القيمة التاريخية والمنطقية والواقعية؛ لأنها فى النهاية تشكل القيمة الاجتماعية للأبعاد الجمعية للفنان الذى يعايش مجتمع معيّن فى عصر معين. «كل إنتاج فنى هو فكرة تعبر عن الطبيعة والحياة، سواء عرفها أو جهلها الفنان، فهى تقوده وهو يعمل لإخراجها محسوسة ملموسة». وهكذا جسد تين مجمل أفكاره عن دور الفنان وطبيعة عمله.

وإذا كان هيبوليت تين فصل الفن بذلك عن منظوره الفلسفى وجعله اجتماعيا صرفاً، إلا أن هناك نوعاً من التوحد الفكرى بينه وبين الاتجاه الفلسفى، من حيث إن الفلسفة أكدت على عبقرية الفنان فى ترجمة الأصول التى صورتها له الآلهة فى أعمال فنية مادية محسوسة للغير، وهو بذلك يعمل من خلال المحاكاة لأعمال ذهنية مرسلة له من العالم الغيبى. ونرى هيبوليت تين فى مدرسته الاجتماعية يؤكد على أن الفنان ما هو إلا ممثل للعقل الجمعى الذى يضع الضوابط الحاكمة لأى عمل فنى يقوم به الفنانون، وتقيده شروط عامة واقعية، ويوجهه إلى ذلك حفظه المأثورات الاجتماعية. ونشير إلى المعنى الذى قصدناه من التوحد بين النظرتين الاجتماعية والفلسفية فى إلغاء حرية الفنان فى التصور والتشكيل، وبالتالى فإن الفنان هنا إما أن يكون ناقلا فى المنظور الفلسفى أو معبراً عن الشروط العامة التى حددتها له الأبعاد الاجتماعية. وعلى ذلك فإن الفنان يصبح الوارث لصفات قومه، ويصبح أيضاً الناقل الدائم للفنون السابقة دون أى إضافة أو تدخل أو صياغة جديدة. وهو أمر يجانبه الصواب، ويبتعد تماماً عن واقعية التاريخ الطبيعى للفن، ويقف ضد النمو الفكرى والحسى، وضد النزعات الفنية المتجددة. وليس معنى أن الفن ونواتجه المادية والجمالية يوحد المشاعر بين افراد المجتمع، ويخلق ذوقا جمعياً، أن يكون الفنان مطيعاً لهذه الوظائف طاعة عمياء بلا شخصية إنسانية مبدعة قادرة على خلق صيغة جديدة للحياة ولون جمالى متفرد. إن هذه الأشياء ما هى إلا أفعال إنسانية لابد للفنان من إستغلالها والإستفادة بها.

**ثانيا : الوراثة والعنصر فى الفنون الشعبية:**

فى هذه الجزئية نحاول ان نطرح تساؤلا عن إمكانية توارث الإبداع بين الافراد كتوارث الأسس البيولوجية والثقافية للتقاليد الاجتماعية. تؤكد الدراسات الاجتماعية والنفسية على دور الوراثة الاكيد فى تحديد نوعية الشخصية وسلوكها العام من خلال ما ترثه من خبرات مسبقة للأجيال

السابقة، وتؤكد أيضا على دور البيئة فى تكوين تلك الشخصية وتحديد ماهيتها المكانية. وعلى الرغم من ذلك، فإن الوراثة الثقافية والبيئية لا تعنى التشابه المطبق بين الأفراد فى الصفات السلوكية، ولكن تعنى التنظيم لآثار الثقافة والبيئة على الإنسان، بإعتبار أن الثقافة تشكيل إنسانى متفاعل مع الخصائص البيئية، ويؤدى هذا التفاعل إلى الحفاظ على السمات الخاصة للتجربة الإنسانية فى المكان.

وتزداد العلاقة بين الوراثة والعنصر تعقيدا عندما نتحدث عن الجانب الإبداعى عند بعض الأفراد فى المجتمع دون غيرهم. فإذا أخذنا الإبداع الذى اختاره الفرد عملا وحرفة كإنفعال وإحساس بالموجودات المحسوسة أو بالتخيلات الخاصة كمثال، لإتضح لنا أن الإبداع فعل لا يورث، وأنه عملية معقدة قد تتأثر بالوسط البيئى مع عاملى الثقافة والتقاليد كأبعاد اجتماعية، ولكن يظل هذا الفعل من السمات الشخصية المتفردة لبعض الأفراد. وهكذا نجد أن العلاقات بين المبدع الشعبى وأثر البيئة والوراثة واضحة فى الحفاظ على الميول الفطرية فقط نحو إنتاج فن، والتعبير عن الثقافة والتقاليد بصورة لا يمكن تكرارها إلا فى العمل الحرفى النمطى، ودون ذلك فإن الفنان الشعبى قادر على أن يجعل المجتمع متعايشاً مع الفعل الجميل لا رافضًا له.

على أنه يمكن النظر إلى التنشئة الفنية للمبدعين الشعبيين على أنها تلك العملية التى يتحول فيها الفرد من حرفى إلى مبتكر لعناصر تشكيلية جديدة تنسب إليه، ولا يهدف منها إلا إشباع حسه الفنى وحاجته إلى إنتاج فن. كما يمكن النظر إلى عملية توظيف الميول والإستعداد الفطرى لدى هؤلاء الأفراد على أنها عملية مقبولة فى المجتمع، وعلى أن الأمر لا يقتصر بالطبع على نواحى الإنتاج لذاته، بل إضافة للأشكال التعبيرية والجمالية السابقة، كما أنه ممتد ليشمل كل الجوانب الثقافية المختلفة من أشكال الإحتفالية الروحية والترويحية والمادية الخالصة.

ومعنى هذا أن الوراثة والعنصر هما مفهومان شاملان، يغطيان ذلك النمط التعليمى النامى للخبرة عند هؤلاء الفنانين، والذى تشترك فيه كل الجوانب الأخرى وما إليها من إضافات تؤثر فى تكوين الشكل النهائى للمنتج الفنى، بحيث لا يمكن للفرد المبدع أن يتجاهلها أو يبتعد عنها، فهو مع ذلك فى مسلكه هذا يكون محافظاً على تفرده الفنى. ويرى الباحث أن التنشئة الفنية للمبدعين إنما تتكون من خلال التعرض للمواقف الثقافية وأبعادها المختلفة، والتى تتحدد فى نوعها وأشكالها خصوصية البيئة والوظائف الناشئة عنها.

ومهما يكن الأمر فإن الوراثة والعنصر لا يؤثران فى خلق مبدع جديد، ولا فى إستمرارية الإبداع لدى الأسرة وأجيالها المتعاقبة، وإنما يؤثران مباشرة فى استمرارية قبول المجتمع للفن ونواتجه. غير أن جزءاً كبيراً من هذه العملية يصبح كتراث شعبى فى المسلك والإنتاج، ويشكل تقليداً اجتماعياً ينتقل من جيل إلى جيل عندما يكون العمل الفنى محاطاً بصدق التعبير وواقعية التصور وجمالية الأداء. ويؤكد علماء الاجتماع أهمية هذا التراث الثقافى كتكوين أساسى للمبدعين الشعبيين، وهو الذى يجعل لكل منهم طريقته الفريدة فى صياغة الثقافة والبيئة. ويتخذ هذا التباين فى الصياغة مظهراً معيناً فى التعبير عن شخصية كل مبدع، فهو يتخذ صورة ذاتية عن العادات والتقاليد الشائعة، كذلك أيضاً صورة الاتجاهات والقيم التى يجب على المبدع أن يعبر عنها، كى تكون مرشداً لعصره ولجيله، ولما ينبغى أن يكون عليه فعل التعبير الفنى .

وإذا لم يكن للوراثة والعنصر دور فى التنشئة الإبداعية، فما هو المعيار البديل لذلك؟. فى الحقيقة أن الغريزة وحدها هى المعيار الذى له هذا الدور، ويتسع بعد ذلك مفهوم المعيار ليشمل جميع الجوانب الثقافية والاتجاهات والقيم والعادات التى تنتشر وتصطلح عليها الثقافة.



## ثالثا: الثقافة الفنية والمادية:

إن لكل ثقافة شعبية نواتجها المادية المتمثلة فى فنونها الشعبية، تعبر عنها وتعمل على إستمراريتها. ولذلك فإننا نصفها بالثقافة المادية علاوة على ماتتضمنه من عناصر جمالية وتشكيلية إلى جانب الوظيفة التى تجددت لها.

الربط بين الثقافة المادية والوظيفة أمر هام للدلالة على تنوع المنتوجات مع تنوع الوظائف التى تؤديها فى الحياة. وقد يختلف الإنتاج من عصر إلى عصر بتنوع الحاجة وبتجدد الخبرات ونموها، فيلجأ الشعبى إلى تطوير منتوجاته لتتوافق مع الحاجة النامية. والربط بين الثقافة المادية ومبدعيها أمر أكيد فى عملية الإضافة والتجديد ونماء العمل الفنى؛ لأن المبدع يحاول دائماً أن يوظف ملكاته الفنية توظيفاً يبرهن به على قدراته الإنتاجية بصورة تجعله أكثر شهرة وأعمق أثراً.

والثقافة الفنية تنمو لدى المبدعين من خلال تجاربهم فى الحياة، وتفاعلهم مع الثقافة السائدة فى مجتمعهم، ولذا فإن الرمز ودلالته غالبا ما يكون نوعاً من خصوصية التصور ونزعة نحو التفرد بأسرار العمل الفنى لدى المبدع. وكثيراً ما يعجز الرجل الشعبى عن تفسير تلك الرموز التى إبتدعها نتيجة أنها لحظة تصورية عابرة تجسدت فى العمل الفنى. ولذلك تكون القيمة الجمالية مختلفة عن القيمة الوظيفية فى المنتج الشعبى. ولهذا فإن قبول الجماعة للعمل الفنى لا يعنى بالتحديد قبولها للقيمة الجمالية، بقدر ما هو قبول لوظيفته فى الحياة.

وأما تكوين الثقافة المادية وعناصرها التشكيلية المختلفة فإنه يعود إلى نمط ثقافى على درجة مثالية عالية فى المجتمع، يقوم المبدع الشعبى بالدور الرئيسى فيه، من خلال استخلاصه للرموز أو تجريدها، ولذلك نجده بمثابة المعيار غير المحدد، من حيث إن له صفة التقليد من ناحية، ومن حيث إنه يتمثل للآخرين بوجود مشكل فى تصور متعدد من الأفراد، وذلك عندما يستجيب الأفراد إلى مثيرات الفعل الفنى. وسوف لا نجد إختلافاً كبيراً بين أذواق الأفراد نظراً لألفة هذه المثيرات التى تبثها الأعمال الفنية، ووضوح معالمها والحاجة إليهافى حياتهم، وفى مناسباتهم الاجتماعية المختلفة.

وإنه ليترتب على ما ذكرنا آنفا، أن كلا من الثقافة الفنية والمادية بمثابة التراث الإبداعى للمجتمع والجامع لتاريخه



والناقل المعبر عن أبعاده الاجتماعية،. وأن الإنتاج الفنى فيهما هو ثمرة ذلك كله، ونتيجة لتفاعل المبدعين مع أصولهم الشعبية، وأن هذه الثمرة لا تعود بالشكل المطلق إلى الوراثة ولا إلى العنصر، وإنما هى تعبر عن حاجة وعن وظيفة تتطلب دوماً الجيد من الإبداع، والجديد من القواعد الفنية والصور الجمالية.

والحديث عن الإبداع والحاجة والوظيفة فى تكوين الثقافة المادية يدعو إلى الإشارة لدور الفن فى تلبية الحاجة من خلال الوظيفة الناشئة من وراء هذا الدور:

١ - الفن يجسد الثقافة الروحية والترويحية فى صور جمالية تشكيلية تملؤها الرموز المعبرة عن تصور الشعبى لهما.

٢ - الفن يشكل انماطاً نفعية لها إستخدامها المعيشى والعملى، ويعطى المنتج طبيعة جمالية توحد بين الفعل المادى وبين الإحساس الإنسانى.

٣ - الفن يحقق رواجا اقتصاديا من حضوره بين الأفراد معبرا عن حاجتهم له.

٤ - الفن يوحد الشعور من خلال خلق أطر ذوقية عامة للمجتمع.

٥ - الفن يعبر عن المكان ويستغل طاقاته الأولية من خامات فى إنتاج ما يلبى حاجة الأفراد من مسكن وملبس وأدوات عمل وطب شعبى، إلى جانب الأشكال التعبيرية الأخرى.

٦ - الفن يمثل أسلوباً تربوياً سوياً داخل المجتمع من خلال قيمته الجمالية ومصداقيته فى التعبير.

٧ - الثقافة المادية هى الخصوصية الحقيقية المعبرة عن المكان وعن الأبعاد الاجتماعية المختلفة، وهى التى تدعم التقاليد وتعمل على تحقيق وجودها داخل المجتمع.

ينبغى فى نهاية هذه الجزئية أن نضيف أن الأبعاد الاجتماعية وأشكالها ضرورة من الضروريات اللازمة فى بنية العمل الفنى عن الاستلهام والتوظيف، وأن نضيف على ذلك أن الإبداع الفنى يحقق لتلك الأبعاد مساحة من التعايش مع الأفراد، عريضة وهامة. ذلك أن أدوات الفن متنوعة وقادرة عند تشكيلها على الانتشار بين الأفراد والارتباط بهم من خلال المحاور السابقة. ولأن الفن ضرورة ووظيفة، فهو يكون لذلك اجتماعياً نامياً متجدداً من حيث عناصره التقليدية، أوعناصره المستلهمة والمشكلة بشكل جديد.

وقد يكون من المستصوب، قبل أن ننتقل إلى نقطة أخرى، أن نؤكد بعض النقاط الرئيسية فى هذا البحث. لقد دللنا أولاً على أن الأبعاد الاجتماعية تتجمع فيما يشار إليه بالتقاليد، أو ما يتعارف عليه بعد ذلك بالثقافة الاجتماعية. ويجب أن نتصورهما على اعتبار أنهما يشكلان جوانب خلفية للابداع الفنى، فينشأ تبعاً لذلك الإندماج بين بواعث إنتاج فن وبينهما ، ويكونان معاً نسيجاً خاصاً من الإبداع يعرف بالفن الشعبى. ثم قمنا بالتمييز بين التقاليد الاجتماعية وبين التقاليد الفنية موضحين خلال ذلك ديناميكية الفنون فى تطورها، وفى إستحداث الجديد كسمة من سمات الابداع وكخاصية من خصائص الفن. ولكن فى النهاية أشرنا مؤكدين على أنهما ليس سوى مظهرين لعملية واحدة، هى: تكوين الثقافة المادية والجمالية للمجتمع. وفى مرحلة تالية أوضحنا أن المبدع فرد اجتماعى، إلا أنه بؤرة خاصة تشع منها حركة الفنون التشكيلية، أو هو بمثابة مركز التجديد للفكر الفنى، الذى يحقق للثقافة المادية معايشتها لواقع ثقافة مجتمعها وعصرها.

وقد لاحظنا فى مرحلة ثالثة أن البيئة والوراثة لا تشكلان بالضرورة مبدعا فى حدود نمطيتهما، إنما المبدع فى المجتمع حالة خاصة، وأن حالته لا تتكرر بالضرورة من خلال الوراثة كما هو حادث فى تعلم ونقل الخبرة فى مجال الحرف اليدوية والصناعات الأخرى؛ لأن الإبداع يعنى القدرة على الخلق وإستحداث الجديد والتفرد بالاسلوب. بيد أن هذا لا يعنى أن دور الأبعاد الاجتماعية والبيئة والوراثة عديم الشأن فى نشوء المبدعين من الشعبيين، بل الأمر على عكس ذلك، لأننا إذا كنا نقصد أن الفن عملاً وإنتاجاً يولد فى داخل نطاق كل مجتمع، فإن الفن حينئذ يصبح اجتماعيًا، ومادته الجمالية ذاتها معبرة عن الأبعاد الاجتماعية بأسرها؛ لأن الفن يعمل بواسطتها من خلال وظيفته وأهدافه. وعلى أية حال، فإنه يترتب على ما بسطنا فى موضوعنا هذا أن الفن من خلال المجتمع يتطور وفق تقاليده، وأنه ينشأ من الحاجة إلى إنتاجه، وأنه نام لأنه فعل إنسانى وإنتاجى أولاً وأخيراً. ولكن يبقى بعد ذلك التعرض لمستقبل بعض الحرف التقليدية التى أخذت طابعاً من التقاليد، والتصقت فيما مضى بحاجة الإنسان إليها وإلى منتجيها.

من الفنون الإنتاجية، التى تلعب فى تشكيلها الحاسة الجمالية دوراً حيوياً، فن الفخار. وإلى جانب ذلك يعتبر هذا الفن مجالاً واسعاً فى عملية الاستلهام والتوظيف، وفى تنوع الأفكار حوله، وتزايد الإقبال على معايشته وإنتاجه إنتاجاً

فنياً للفن، وانتاجاً نفعياً له وظيفته فى الحياة. وفن الفخار من الفنون التراثية التى تجسد الجوانب الاجتماعية والنفسية لصانعيها ومستخدميها، وهوفن يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالتراث التاريخى وبالأشكال المرئية البيئية، ولها أدبياتها الشفهية وأرتامها الصوتية فى نداءات الباعة، ولها اطرها التقليدية لتعامل الحرفيين مع بعضهم البعض، بالإضافة إلى اهمية دور الخبرة والممارسة والحساسية فى التشكيل، والدراية بالتقنية العالية. ومن المعروف عن هذه الحرفة أنها تحاكى الأسلاف فى نمطية الإنتاج، ولكن من المعروف أيضاً انها مهنة تؤكد ذاتها فى الإبداع والتجديد فى بنية التشكيل الفنى. وقد يكون السبب فى أن خامة الفخار ذاتها تعكس نوعاً من الإحساس الفطرى، وأن إنتاجه يعبر عن الروح الإنسانية التى تعكس الترابط بينها وبين الفرد الجمعى، ليس فقط من حيث الوظيفة، بل من الناحية الجمالية والنفسية. والمثل فى الفخار يعطى نماذج واضحة عن فكر الجماعة حول الأمور التى يعايشونها، ويجسد تجاربهم فى الحياة وفى العلاقات الإنسانية بينهم، ومثال ذلك «اضرب الطينة فى الحيط إن ما لزقت علّمت» .وهذا المثل توجيه لإستخدام القول السلبى تجاه الآخرين للشوشرة والتشهير بهم، وهو يتوازى مع المثل القائل «العيار اللى ما يصيبش يدوش». «اكفى على الخبر ماجور»، «مش كل مرة تسلم الجرة»، «طلب الغنى شقفة كسر الفقير زيره»، «دى كانت فى جرة وطلعت لبرة»، «الحريم م الجلل الجناوى، والرجّالة م الأباريق الغزاوى». ومن النداءات التى يرددها الباعة، وأغلبها يصف مكان الانتاج المشهور، مثل: «القلل القناوى»، «والزلع العال الزلع» (كناية عن أن أشهر صناع الزلع فى الصعيد)، «البرمة الإسكندرانى» وهى اجود انواع البرام وتنتج فى الإسكندرية. «الشوالى الملاح» ويقال إن عائلة الملاح باشمون جريس بمحافظة المنوفية هم أشهر من أنتج الشوالى من الكوشة البلدى. بجانب هذا ترتبط هذه المهنة بالعادات والتقاليد الشعبية والاجتماعية فى المناسبات المختلفة.

تنتشر مهنة الفخار إنتشاراً كبيراً على الخريطة المصرية، ويعمل بها حرفيون متخصصون، بجانب أن هناك أماكن محددة تنتج أنواعا معينة تتفق مع إحتياجات كل بيئة. وفى منطقة سمنود بمحافظة الغربية، الواقعة على الضفة الغربية لفرع دمياط، تنتشر هذه المهنة من خلال عائلات لها تاريخها فى هذه الصناعة. «ثب - نثر» هو الاسم القديم لمدينة سمنود، عندما كانت عاصمة الإقليم الثانى عشر من اقاليم الدلتا، وقد إزدهرت إبان حكم الأسرة الثلاثين من عام ٣٤١/٣٧٨ق.م. وقد حرف هذا الاسم إبان الحكم الإغريقى الرومانى الى «سبنيتوس»، ومع العصرالقبطى أعيد صياغة المسمى ليصبح «جمينوتى»، ثم أصبح كما هو معروف الآن «سمنود». ومدينة سمنود قريبة من مدينة المحلة الكبرى، وهى مركز بالغ الاهمية للتجارة بين مدن الدلتا، وبها العديد من الآثار الفرعونية والقبطية والإسلامية، ويبلغ عدد سكانها حوالى الـ..٢الف نسمة، ومساحتها الكلية حوالى ٣٤٤٣٢فداناً، ويتبعها عشرون قرية، منها: «قرية المراهبين»، «قرية محلة زياد»، «قرية ميت عاش»، «قرية أبو صيربنا». «قرية ميت بدر حلاوة». ومن أشهر التجمعات السكانية بسمنود، منطقة الفواخير، وهى تضم حوالى ..٥بيتاً ما بين الانماط التقليدية فى البناء وأخرى أكثر تحديثا فى حدود إمكانيات أصحابها.

تعتمد مهنة الفخار على الطمى النيلى وما ينتج عن التوسعات فى الترع والمصارف، بجانب أن هناك من يقوم بتقشيط الأرض، ويضيف لها مخلفات القصابيات وناتج هدم البيوت القديمة. ولكن كل المهن التقليدية تعانى من الكساد والتهديد الدائم بالتوقف عن الإنتاج، فهناك مشاكل في العمالة وعدم إقبال الأجيال الجديدة علي ممارسة المهنة لقلة المردود المادى، كذلك أمراض المهنة دفعت العائلات الى عدم توريث المهنة لأبنائهم، هذا إلى جانب المشاكل الإدارية مع السلطات المحلية والإدارية بالمدينة، بالإضافة إلى إقبال المستهلكين على إقتناء الآنية المصنوعة اليأ، ومن خامات أخرى أكثر صلابة.

ويتعدد إنتاج الفواخير بمدينة سمنود ما بين.

* - القلل بأشكالها وأحجامها المختلفة.
* - الأزيار المتنوعة باستخداماتها المتنوعة أيضًا.
* - الطواجين.
* - أوانى حفظ الطعام والطبيخ، ومنها الأبرمة.
* - إنتاجات خاصة بالمبانى والصرف الصحى.
* - المباخر وحجارة الجوزة.

وتتصنف المنتجات الفخارية بين ما ينتج إنتاجاً تقليدياً وله وظيفة شعبية، وما ينتج ويطلق عليه الأفرنجى:

١- الكزان: وهو إناء لتدميس الفول ويصنع من الطينة المخلوطة السمراء.

٢- المحلبة: وهى أيضًا تصنع من الطينة المخلوطة السمراء

٣- المنقد: ويصنع أحياناً من الطينة الحمراء بجانب الطينة السوداء، ويستخدم للتدفئة.

٤ـ الشالية:وهى تعرف حرفياً بأسم «جفجولة»، وهى عبارة عن الطاجن المستخدم فى حلب الألبان.

٥ ـ الكانون: وهو المستخدم فى الطهى، ويعمل بالفحم.

٦ـ علافة الحمام والطير: وهو وعاء يوضع به العلف.

٧ـ القواديس: تستخدم فى بناء الأبراج، وأحياناً فى بعض الأسوار لتعطى شكلاً جمالياً.

٨ـ الأنجر: وهو الماجور الذى يستخدم فى العجين، ويدهن من الداخل مع جزء من الخارج.

٩ـ اللقانة: إناء ذو حجم كبير لتشوين الحبوب والنخالة والأعلاف، وأحيانًا يستخدم فى العجين.

١٠ـ البرابخ: وهى المواسير التى تستخدم فى الصرف الصحى والترع، ولا يستخدم فيها الطلاء.

١١ـ القصعة: تتكون من ثلاثية، هى(الوعاية، والتلاتية، والماجور) وتستخدم فى تشريش الجبن وخلافه.

١٢ـ البرام: وله مقاسات مختلفة ومطلى من الداخل، وقبل الإستخدام يدهن بمادة دهنية حتى يكتسب مذاقاً خاصاً.

١٣ـ الزبدية: وعاء من نوعية خاصة من الفخار المطلى بالبريق المعدنى، ويستخدم فى خض اللبن.

١٤ـ البكرج: إبريق يستخدم فى صب المياه.

١٥ـ القدح: ويشبه الفنجان، ويستخدم فى شرب الشاى وخلافه.

١٦ـ البرنية: إناء فخارى له طبيعة الخزف، مدهون ومطلى من الداخل والخارج، ويستخدم فى حفظ المسلى.

١٧ـ منتجات أخرى للزينة وللزرع، وأيضاً اطقم للشاى والقهوة.

١٨ـ العرصة: وهى بلاطات الفرن، ولها إجراءات معينة فى صنعها.

ولمهنة الفخار دولاب عمل خاص بها يتوافر من خلاله نقل الخبرة وضمان حفظ أسرارها جيلاً بعد جيل. كذلك يلعب نسق هذا الدولاب دوراً تربوياً هاماً فى السلوكيات الخاصة التى يجب أن يتبعها العاملون في المهنة. والبناء الهرمى لتسلسل الإختصاصات وطبيعة العاملين فيها يتشكل وفق الآتى:

١ ـ الأسطى:ويطلق عليه فى بعض المناطق «المعلم»، وهو حامل الموروث الشعبى وناقل الخبرة وحافظ أسرارها، وهو عادة من سلالة عائلة تعمل فى هذه المهنة من القدم.

٢ ـ فواخيرى: تدرج فى المهنة وشرب أصولها من الصغر، وهو مساعد للأسطى، ويعرف بفواخيرى يد.

٣ ـ صبى: وصبى الفاخورة هو الذى يبدأ من الصغر فى تعلم المهنة، ويتلقى أسرارها من المعلم أو من فواخيرى يد.

٤ ـ المناول: وهو الذى يناول العجين لفواخيرى يد، أو للمعلم، ويعمل فى تقطيع الطينة إلى قطع معينة ويجهزها للتشكيل على الدولاب «العجلة».

٥ ـ الحراق: له خبرة عالية فى رص المنتوجات بالفرن، وكذلك خبرة أكبر فى السيطرة على الفرن والحريق، وتوفير الوقود اللازم المستمر طوال فترة الحريق بدرجات فنية حراريةمتفق عليها، وفقا لنوعية المنتج المطلوب حرقه، ولا يعمل فى الفاخورة إلا فى هذه المرحلة من الإنتاج.

يعتمد بناء الفرن على العامل، والذى يعرف بالبناء الجاهز، للتمييز بينه وبين البناء البلدى. وهو على علم كامل بطريقة بناء الفرن وإحتياجاته من التهوية والسعة المطلوبة. والفرن البلدى، ويعرف بالكوشة، يتكون من مبنى مفرغ من الداخل له حوائط سميكة، ومن الأمام باب الحريق لحجرة الحريق، والتى تعرف ببيت النار، ويوضع فيه الوقود من الحطب والنشارة ومن الأخشاب الرخيصة. ويعلوه حجرة كبيرة لها فتحة ترص من خلالها المنتوجات بطريقة فنية، تمهيداً للحرق. ولكل فرن عدد يتناسب مع حجمه من الشواريق لمرور النار والطاقة الحرارية من بيت النار إلى المنتوجات المرصوصة فى الفرن. يعلو الفرن عدد من المداخن لخروج الدخان، وكذلك يحيط بالفرن عدد من الفوارات ذات العيون، تسد أحياناً لزيادة الطاقة بالفرن. بجانب ذلك توجد فتحة علوية فى سقف الفرن تستخدم فى إستكمال رص المنتوجات داخل حجرة الفرن، ويقوم «النزال» ،وهو الفواخيرى المتخصص فى فتح الفرن بعد الحريق، بنقل الفخار ورصه فى موقع تصنيف المنتج طبقا لمواصفات محددة، إلى جانب تعامله مع المتعهدين بالتسويق.

أما الأدوات التى تستخدم كمعدات فى تشكيل الفخار وتحضير الخامة، فهى قليلة وبسيطة فى خاماتها ونوعيتها، ومنها:

١ ـ السادف؛ وهى قطعة من الصفيح، مربعة الشكل لها ثقب يمرر الفواخيرى أصبعه من خلاله، وتستخدم فى تحقيق التشكيل على الدولاب وتقطيعه.

٢ ـ الجارودى: وهى قطعة مشكلة على هيئة حرف L ، وطولها يتراوح بين ٥٠ إلى ٥٥سم، تستخدم فى الإقلال من الطينة وسمكها فى المرحلة التالية على الدولاب.

٣ ـ المنخل: ويستخدم فى نخالة الخامة، ويصنع من السلك الشبك، وإطاره من الخشب.

٤ ـ المصفاة: وهى تعمل بعد غرق الطينة فى الماء، وهى مصنوعة من النحاس فى الغالب، والآن يستخدم الألمونيوم.

٥ ـ لوح خشب: لحمل الإنتاج من حجرة الدولاب إلى قاعة التنشيف.

٦ ـ البطّاطة: تستخدم فى التشكيل وتسوية قاعة الأوانى.

٧ ـ الألوان والطينات والفرشاة: لتجميل الأوانى وزخرفتها.

٨ ـ المغلق: وهو المقطف الذى يستخدم فى نقل الأتربة والحمرة.

٩ ـ قلم الحزوزات: وهو أيضا يستخدم فى التجميل لعمل النقوش اللازمة.

وعن خطوات العمل المهنى والحرفى لتصنيع الفخار يقول المعلم «السيد عيد رمضان» من حى الفاخورة بسمنود:

ـ بنجيب طمى الترع وطمى الأرض وغيرها، ونضعه فى «الكوز» ونضع فوقه الميّه ونغطيه، حتى يبقى عجينة، ثم يصفى فى الغربال، وهو مصنوع من الصاج، حتى يخلص العجين من الحصو والقش، والطين المصفى يوضع فى حوض ثانى واسع لمدة عشرة أيام فى الصيف، أما فى الشتاء فيترك لمدة شهر تقريباً. وبعد أن يجف ينقل إلى بيت الطين. وهناك يتخدم زى العجين فى الخبيز حتى يبقى العجين يابس وصالح للشغل. وبعد ذلك يحضره لى المناول على العجلة مقطع، واقوم انا بتشكيله حسب الطلبية المطلوبة.

ـ ما هى المراحل التى تمر لتصنيع «قلة»؟.

ـ تمر هذه العملية بأربع خطوات وراء بعض. الخطوة الأولى التقطيع، وتتم على العجلة وتبقى العجينة امامى مثل الكورة، واتركها تجف لمدة يومين أو ثلاثة، ثم اقوم بتركيب الرقبة، وإذا كان لها ودان اقوم بتركيبها، واتركها تجف. ثم أقوم بتركيب الكعب. وتترك «القلة» لتجف قبل الحريق، وإذا كانت تحتاج إلى زواق اقوم بإرسالها للزّواق لعمل المطلوب.

ـ أين تعلمت المهنة؟.

ـ إحنا كلنا هنا واخدينها وراثة، يعنى لسابع جد على رأى المثل، وبالطريقة دى تعلمنا الصنعة وأسرارها. النهارده صعب انك تورث المهنة؛ لأنها تحتاج إلى التعلم فى الصغر، لأن التعليم على الكبر لا يصنع أسطى ممتاز، والصنعة ده محتاجة إلى خبرة كبيرة، وخسارة كبيرة على المهنة فى سمنود لأنها كانت مشهورة بصناعة الفخار. النهارده لا يوجد أكثر من حوالى خمس عشرة فاخورة فى الناحية كلها ومهددين بالغلق.

ـ صف الأحواض الموجودة خارج حجرة الدولاب والتجهيز.

ـ الأحواض لازم تكون فى الهواء عشان الشمس ـ وهى تبنى على عمق حوالى من متر إلى متر ونصف، وهناك حوض اصغر، وهو لغرق الطمى، وسعته حوالى ٣ متر× ٣,٥٠ متر تقريبا، ونوع آخر للتجفيف ومساحته حوالى ٤ متر × ٤,٥٠متر.. يعد الحوض اعداداً جيداً من ناحية دك ارضيته، وكذلك جوانبه أحيانا تبنى من الحجر أو من الطوب المحروق لنفس السبب.

ـ كم قلة تصنعها فى اليوم؟.

ـ من ميّه لميّه وخمسين قلة، وأحياناً أشطّب أكثر من ٣٠٠ قلة متجمعين من أيام سابقة.

ـ نسبة الفاقد فى الفرن، كم تقريبًا؟.

ـ أحياناً يدخل الفرن ٣٠٠ قلة يخرج منها ٣٠٠ صحيح سلام، وأحياناً تدخّل نفس العدد ويخرج مئة منها سليم والباقى كسر.

ـ هل تبتكر فى صناعتك؟.

ـ تقصد اشكال جديدة، لا.. إحناننتج الإنتاج المتعودين عليه، كما كان فى أيام زمان، ولكن مع الفارق. كان زمان الإنتاج رايق والمعلم رايق والشغله كلها مرتاحة عكس النهارده الإنتاج يكاد يكفى مصاريفه. (أشكال ١ ـ ٢).

## الفخار بين الاستلهام والتوظيف:

من أهم المراكز التى توظف الفخار فى عملية الاستلهام، والاتجاه ناحية إبتداع اشكال جديدة، قرية جراجوس بمدينة قوص بمحافظة قنا، التى تعتبر رائدة فى هذا الاتجاه. يقول الباحث «سعد فاروق محمد» من محافظة قنا عن تاريخ هذه المهنة بالقرية ومقابلته لبعض الرواة بها «صناعة الفخار بالقرية بدات حوالى عام ١٩٥٥ من خلال بعثة فرنسية كانت تعمل فى دندرة بحثا عن الآثار، وكان معها بعثة دينية زارت ديرجراجوس وبدات فى تنفيذ فكرة إنشاء ورش إنتاجية

خاصة بالفخار والخزف، تعتمد على الأصول التاريخية والحضارية والبيئية للمنطقة، وعلى العمالة من ذات القرية، وعلى الخامات المعتادة فى هذه المهنة. وفى عام ١٩٦٦ اعتمد الأهالى على أنفسهم، وأصبح الإشراف لهم والتدريب من خلالهم أيضاً. ويضيف الراوى «سعيد أنطون محارب»، ويعمل خزافاً من عام ١٩٦٤ بالقرية: أنا تدربت مع الإرسالية الفرنسية لمدة سنتين، ثم دخلت الجيش بعد ذلك، ورجعت أنا وزملائى لنكون معاً هذه الورشة. وفى عام ١٩٨١ استقليت بالمصنع وجاهدت لأجعله علامة لها شخصيتها الصعيدية والمصرية فى عالم الخزف، وذلك من خلال الإبتكار الدائم لصور وموضوعات جديدة يغلب عليها الطابع البيئى والملامح الشعبية، والاعتماد على الخزف فى التشكيل، وهى خامة أجود من الفخار وأقل جودة من الصينى اللى بيصنّع من البورسلين، أما إنتاجنا فيعتمد على خامة الطين الأسوانلى، التى تحتوى على أكسيد حديد وأكسيد منجنيز وأكسيد نحاس.

أما عن طريقة نقل الخبرة بين الأجيال فيضيف الراوى سعيد أنطون: إن التدريب يتم حسب التقاليد المعروفة من خلال الإشراف على الموضوعات وتنفيذها وتوجيه الصبية لكيفية التشكيل الحر الغير معتمد على العجلة أو القرصة أو ما يعرف بالدولاب. «لازم يكون فيه إشراف ما. لا أقول للصبى اصنع تمثالا واتركه، لازم يكون فيه توجيه أبيّن له من خلاله كيف يشكل العين.. الأيدى، كذلك تعويده على إحساسه بالنسبة والتناسب.. التوجيه دائم وإلا لن يتعلم الصبى».

والفرن فى هذه النوعية من الإنتاج يعرف بالفرن الأفرنجى، ويستخدم فيه الوقود مثل الجاز، وآخر يستخدم فيه الكهرباء. يقول الراوى سعيد أنطون: الفرن نوع منه يعمل بالجاز، مبنى مربع له من الجانبين ٤ فتحات، فتحتين تحت بعض يوضع فيهما خشب الحريق، وفتحتين فوق بعض يوضع فيهما ماسورتين يتسرب منهما الجاز على الخشب المخصص للولعة والإشتعال. أما المنتج الفنى فيوجد فى علبة فى وسط الفرن حتى تحيط به النار من كل جانب؛ لأن الخزف مختلف عن الفخار فى أن الأول يستوى بالحرارة وليس باللهب المباشر. ومن الأهمية أن يكون الفرن محكم بعيداً عن تيارات الهواء، وكذلك الفرن الذى يعمل بالكهرباء. والفرن عامة يبنى من الطوب الحرارى، ولكن استخدم فى بناء الأفران الطوب البلدى ذو الحمرة؛ لأن هذا النوع بالنسبة للخزف أفضل فى الإحتفاظ بالحرارة لوقت أطول. وعلى العموم فإن تسوية الإنتاج تتطلب درجة متدرجة من ٩٨٠° إلى ١٠٠٠° فى التسوية النهائية، أما الحريق الأول فيبدأ من ٦٠٠ درجة.

يغلب على إنتاج المركز بجراجوس التماثيل الخزفية والأطباق وأدوات المائدة والتذكارات، وغيرها من الأشكال التى ترتبط بالمعتقدات والمناسبات الدينية المختلفة. كذلك الموضوعات التى تمثل بعض المهن الاجتماعية التى انقرضت. هناك عشرة ألوان أساسية نعمل من خلالها، وهى الأزرق بدرجاته الثلاث، والأصفر، والأخضر، والأحمر، والروز، والكوبالت، وأكسيد النحاس الذى يختزل فى الفرن ويعطينى اللون الأخضر بدرجاته المختلفة. ويؤكد الراوى سعيد أنطون على نقطة هامة فى التفريق بين العمل التقليدى والعمل المستلهم والمعاد توظيفه، عندما يشير إلى أنه يستطيع أن يفرق بين إنتاجه وإنتاج الآخرين، بل يستطيع أن يفرق بين إنتاج الآخرين من الخزافين بعضهم من بعض، مثلا أعمال سمير الجندى، غير إنتاج أنطون غزال، غير أعمال محمد شوقى.. وهكذا؛ لأن الإنتاج اليدوى معروف ده يد فلان، وده يد فلان، ولكن شغل جراجوس لازم يبان فى الخامة، من اللون، من تكوين الشكل، يعنى من غير الاسم تقدر أن تعرف إنتاج جراجوس لشخصيته الفنية المتفردة.

وفى محافظة الجيزة تقع ورشة الخزاف سمير الجندى، وهو من الخزافين الذين اتجهوا للفن الشعبى اتجاها صحيحا من خلال العنوان الصحيح والطريق السليم. ودون أن يتوه فى بداية حياته الفنية بعد تخرجه فى كلية الفنون التطبيقية بين دروب التراث، وبين سكة المأثور الشعبى، فكان حريصاً أن يعالج موضوعاته الفنية بإحساس الحرفى الشعبى الذى يعرف خصائص بيئته ودلالتها الثقافية، فكان أن نهل من البعد الحضارى الإسلامى ما فيه من شعبيات وما فيه من تنوع الأشكال. ولم يبتعد، وهو أحد الدارسين القلائل لحرف الفخار، عن طبيعته عندما اتجه للخزف. فكان أن استغل الطينات لتؤكد مكانة الخامة وتحفظ لها بعدها الإنسانى وسماتها المصرية، وهى المعادلة الصعبة التى تواجه أى خزاف مصرى عندما يبحث عن أصالة الإنتاج، فى الوقت الذى يبحث فيه فى قضايا تحديثية ونظرة عالمية. وهذا هو السبب فى مراعاة الفنان سمير الجندى لتقاليد الصنعة، وأولها الإحترام المثالى للخامة الأولية؛ لأن كل تحديث بعد ذلك يحدث مخالفاً لهذه التقاليد من شأنه أن يهدم فكرة الأصالة المنشودة. ولما كانت المعالجات الفنية والتقنية التى إتبعها الفنان فى جوانب عمله عرضة للتشتت

والتغير بفعل الطموح الجامح عنده، فإن الفنان قد تغلب على ذلك الشعور وسيطر على مفردات عمله وفرض عليه قانون التوازن بين الحرفة فى فطريتها وبين إكتساب الخبرة نتيجة الدراسة الأكاديمية. وبهذا أضفى أسلوب الجندى، الحرفى الفنان، على إنتاجه نوعاً من التميز والتفرد، ونوعاً من الملامح الإنسانية والمذاق الحلو. ولأن النحت له خصائص جمالية تختلف عن أى فن آخر، فإن الخزف كتشكيل بصرى يعتمد على التجسيم، فكان له أيضا خصائص جمالية مختلفة تتحقق من تكرار الموضوعات ليس فى الشكل، ولكن فى التعددية النوعية لكل تصور عن موضوع شامل، وليكن موضوعاً اجتماعياً لانماط اجتماعية. وبذلك يمكن القول إن سمير الجندى إستخدم الموضوع الاجتماعى لتجسيد معنى شعبى على إنتاجه الفنى.

لقد تم استغلال العناصر الزخرفية والأشكال الفنية الأخرى على سطح الآنية بمهارة فنية عالية، وقد أدت الدسامة فى العجينة، مع نزوع الأعمال للرشاقة، إلى تخليق الإحساس بالإرتكاز وثبات القطع الفنية. ولذلك فأعمال سمير الجندى بعضها يجعلك تتعايش من خلالها مع الفن القديم، أو تتأمل فيها عبق الماضى. وهناك أعمال أخرى يمكن أن ترى فيها منظور مستقبلى بما تتضمنه من أفكار إنشائية جديدة، وخطوط تعبيرية تنمو نحو التجريد والتشابك، الذى لا يعوزنا أن نفتح دفاتر الماضى لكى نتعرف على أصولها، لأنها لن تكون بها، حيث ابتكرها الفنان بذاته ولذاته الفنية. إن قضية الكتلة والفراغ من الأمور الشاغلة عند الفنان بشكل عام، وعند الخزاف سمير الجندى هى من أهم مشاكله التكوينية؛ لأن علاقة التشكيل المجسم بالفراغ علاقة الجسد بالروح، فمن غير التناسق الشكلى والموضوعى بين الكتلة والفراغ لا قيمة للعمل الفنى، ولا دور جمالى له على الإطلاق.

إن موضوع «الديك» من الموضوعات التى عبر عنها الفنان الشعبى على مر العصور، متخذاً له أشكالا متنوعة ووظائف عدة أيضاً. فالشكل التقليدى المحفوظ بالمتحف الإسلامى عبّر به الفنان عن الشكل بواقعية ممثلة بالزخارف المحفورة والمفرغة على بدن التمثال، وأحاط ذلك كله بخصائص عصره الفنى. وعند سمير الجندى نجد أن نظرته إلى هذا الموضوع ذاته نظرة جمالية مطلقة، يلعب فيها الخط المنساب والمتحرك دورا كبيرا فى تأكيد الإلتزام بالحقيقة، بالإضافة إلى التجديد الدائم فى وسيلة التعبير بطريقة ديناميكية تنبض بالحياة، وتؤكد على قدرة الفنان على البحث عن المعانى الدافعة له لمعالجة مثل هذا الموضوع، وإنفصاله عن كونه تقليداً لما كان عند السلف، ليصبح موضوعاً خالصاً لسمير الجندى كفكرة وأسلوب. وإهتمام الفنان بمظهر العمل الفنى جعل رقص الخطوط الزخرفية على تماثيله فى عملية التكوين ينبض كعالم قائم بذاته، ومجال من الإشعاع البصرى خاضع للإيقاع الذى تبنته رشاقة الخطوط وتنوعها فى إستمراريتها ودورانها دورات متعاقبة، ومتعاقبة، فى حالة من الإقتراب وفى حالة من الإبتعاد، لتتحول إلى نغمات صوتية بسيطة ومجردة، ولكن لها صوت متقطع بترنيمة خاصة.

وفى الأوانى، التى تحمل طابعاً إسلامياً معاصراً، يضيف الفنان أسلوبا جديدا على فن الفخاريات، وهو الشكل الزخرفى البارز الغائر فى آن واحد، والذى يعرف بالباراليف.وقد إنتشر هذا الاتجاه فى النقش النحتى فى الدولة الوسطى الفرعونية، وتتنوع مع تشكيلاته الأحجام، وتتنوع أيضاً المنابع المعرفية ومصادرها الثقافية. إنها أعمال تضم الفن الإسلامى من أكثر من موطن، إلاّ أن الفنان إستطاع أن يحقق التجانس بينها، وأن يجعل تلك الاوانى مصرية معاصرة. وإذا نظرنا إلى تمثال العروسة المزخرف (شكل رقم ٤) لوجدنا أن الفنان الشعبى لجأ فيه إلى محاكاة العروسة التقليدية، مع بعض التاثيرات فى الزخرفة اللونية من الخارج، وإن كان هناك رؤية معمارية من حيث توظيف الوحدات الزخرفية متداخلة مع التجريد العقلانى للزى والتوصيف الواقعى لمفردات العروسة، وخصوصاً فى دراسة العين. وهذا الاتجاه لم يجنح اليه سمير الجندى نظراً لتمسكه فى هذه الآنية بالمنظور الثقافى الحضارى (أشكال أرقام ٥، ٦). ومع تماثيله التى تعبر عن الأنماط والشخصيات الاجتماعية كمجموعة الأسرة، نرى الفنان يلجأ فيها إلى التشكيل المعبر عن البناء المركب المتماسك، كذلك الإهتمام بالدراسة الواقعية النفسية التى غطت الوجوه، بالإضافة إلى الصدق فى رسم الأزياء، والتى بدت قريبة من الحقيقة إلى حد بعيد. ومنها أيضا هذا التمثال للعجوز؛ حيث نرى الفنان يؤكد على التفاصيل والإهتمام بالدراسة فى الوجه، دون تكرار تلك الدراسة فى باقى عناصر التمثال. (أشكال ٧، ٨). وتمثال الصعيدى يعتبر تسجيلاً فنياً لشخصية جادة مثابرة معطاءة. وكان الفنان مؤكداً على القوة عندما استخدم العصا إستخداما تشكيلياً بوضع جمالى يجعل التمثال يجسد حركة تبدأ من حالة الثبات. (شكل١٠، ١١، ١٢)

لم يتخرج الفنان سمير الجندى من عباءة مدرسة الفسطاط، ولكن مما لاشك فيه أن الفنان إستطاع أن يحقق

للخزف المصرى المعاصر نوعا من العالمية والإنتشار من إنتاجه وورشته ومدرسته التى يتخرج منها العديد من الفنانين، ويحققون فى مجال هذا الفن إبداعات مستمرة. والحديث بعد ذلك عن الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى، والاتجاه نحو التمثيل بالفخار والخزف ليحققا هدف الدراسة، كان لابد وأن نتعرض لمركز الفخار بالفسطاط، بإعتباره الباعث الحقيقى لهذا الفن فى تاريخه المعاصر. لقد انشأ مركز الفسطاط للخزف فى أواخر الخمسينيات، واشرف عليه الفنان سعيد الصدر، وكان فناناً مجرباً ودارساً لفن الفخار، وله بحوثه المتعددة فى فن الخزف. لجأ مركز الفسطاط للخزف إلى الشعبيين العاملين فى هذا الفن واحتضنهم، وضم إليهم الموهوبين من خريجى كلية الفنون التطبيقية وغيرها من الكليات. وقد انتجت تلك المجموعة العديد من الأعمال المتعمقة فى الأصالة. وترجع أهمية هذه الأعمال إلى انها تمزج ما بين التصميم التقليدى والتشكيل الفردى للفنان، بالإضافة إلى استنباط مقومات بنائية خزفية جديدة تثرى الحركة الشعبية بتشكيلات مبتكرة معاصرة. ولا شك أن وجود المركز فى مدينة الفسطاط يوضح المعنى من وراء إنشائه، وهو حماية ما بقى من المدينة العظيمة وما فيها من فواخير وحرفيين، قبل أن تصبح أطلالا، وقبل أن يذوب ما بقى من الحرفيين فى عالم غربة التحديث.

ويعتبر التراث الإسلامى لمدينة الفسطاط من أعظم المخلفات الفنية لفن الخزف فى مصر، وله مدلوله الثقافى والجمالى. فقد أبدع الحرفيون فى تلك الفواخير انماطا جديدة على فن الخزف لم تكن معروفة من قبلهم، ولذلك تميز هذا الإنتاج بالخصوصية المحلية وبالتجريب الحرفى، وبالصفة التجريدية فى النواحى الجمالية والبنائية. ولا يستطيع المرء أن يهتم عند دراسته لخزف الفسطاط بعنصر دون الآخر، فالعمل الفنى كإنتاج متكامل من المعالجة والإهتمام بملامس السطوح، والإيقاع الحركى للخط المشكل للبناء الفنى، وتفاعل الألوان مع الزخارف مع تنوع المعالجات الفنية لهما حسب الذوق والتكوين والوظيفة، وعلاقة هذه العناصر ببعضها البعض، هى التى أعطت لفن الفسطاط القيمة التاريخية والجمالية له. وبلغ الخزافون المصريون قمة البراعة العالية فى إمتلاك ناصية القاشانى ذى البريق المعدنى وإتقانه.

والأجيال المعاصرة من الخزافين المصريين من مدرسة الفسطاط اخرجت لنا الأشكال الفنية التالية، وكلها تمزج ما بين التاريخ والواقع المعاش فى حس جمالى راق، وتوكد على أهمية المعايشة للظاهرة الشعبية وأصولها الجمالية وأبعادها الاجتماعية بالدراسة والعمق الكفيلين بتحقيق إنتاج يستلهم من الموروثات الشعبية أجمل ما فيها من موضوعات ومن وحدات وتشكيلات فنية، وتوظيفها بشكل يحفظ لها رونقها الشعبى ويعمل على إستمرارية الفعل الشعبى.

والأشكال المقدمة فى هذه الدراسة تم رصدها من خلال العمل الميدانى للتعرف على الأسلوب والمنهج المتبع فى مركز الفسطاط للخزف، وللإقتراب من عملية الاستلهام من التراث الشعبى، وتوظيف المادة المختارة لجماليات وعلاقات فنية وربطها بالأصالة، ثم إعادة الصياغة لها وفق الرؤية الخاصة بالمبدعين فى المركز. والمادة التى تستخدم فى التشكيل هى أقدم مادة بيئية طبيعية ملاصقة لحياة الإنسان، بالإضافة إلى انها مادة قابلة للتشكيل، وطيعة فى نقل الإحساس الذاتى للمرء تجاه تجسيم المرئيات بصورة وظيفية وبصورة تطبيقية فى البداية، ثم مع نمو الخبرة الثقافية وأثرها على التشكيل الفنى أصبح لفعل الجمال دوره الأكيد فى البناء الفنى للمنتوجات الفخارية، وتعددت معها الأشكال والوحدات والأغراض، وإرتبط ذلك كله بالنفعية المادية وبالعادات والمناسبات. وهذه المادة تصبح مع الحرفى فى مرحلة إعدادها عجينة ذات تماسك شبيه «بعجينة العيش»، على حد تعبير أحد الرواة فى جراجوس بقنا، وهى الخامة التى ذكرت فى الكتب السماوية. ففى القرآن الكريم «خلق الإنسان من صلصال كالفخار» سورة الرحمن، وفى سورة ص «إذ قال ربك للملائكة انى خالق بشرا من طين»، «قال يا إبليس مامنعك أن تسجد لما خلقت بيدى استكبرت أم كنت من العالين، قال أنا خير منه خلقتنى من نار وخلقته من طين»، وفى سورة الحجر «ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمإ مسنون»، «واذ قال ربك للملائكة إنى خالق بشرا من صلصال من حمإ مسنون»، وفى سورة المؤمنون «ولقد خلقنا الانسان من سلالة من طين».

تعود عملية الاستلهام والتوظيف إلى عصور قديمة، حيث وجدت فى آثار الفترات التى تسبق المراحل التاريخية فى مصر، وفى عدد من البلدان التى كان من ثقافتها المادية إنتاج الفخاريات مثل بلاد الكوكوتين والأوكسين وبلاد الداتشيا، وكذلك الآثار التى عثر عليها فى الثقافات القديمة فى بلاد ما بين النهرين، والصين، وأيضا فى أمريكا اللاتينية، وغيرها من البلدان فى وسط أفريقيا وجدت أعمال كثيرة تدل على قدرة الإنسان البدائى على استلهام مفردات جديدة، وينشئ بها لغة تشكيلية جديدة، تضفى على الإنتاج

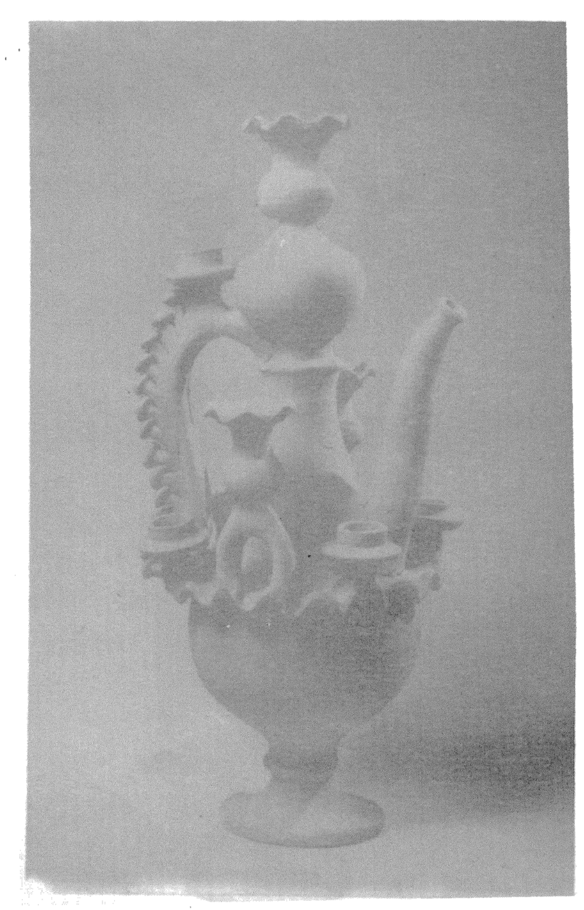
التطبيقى بعداً إجمالياً. وهذا الأسلوب هو المنهج الأصيل فى مفهوم ودور الاستلهام، وأيضا يضع حدودا، ولا أقول شروطا، لمفهوم التوظيف. وهذه الحدود تتحدد فى ضرورة الحفاظ على البعد الإنسانى الأصيل لروح العمل الفنى الجديد، وبتحديده هذا يؤكد على إستمراريته وتواصله مع تاريخ الحرف، ويعمل على الحفاظ على المقومات الشعبية فيه؛ لأن فكرة التوظيف لا تعنى الإلغاء أو محو آثار العمل الفنى القديم، وإنما الفكرة تعنى قدرة المبدعين على بقاء الظاهرة الفنية الشعبية حية فى ضمير الجماعة، وبالتالى راسخة فى ثقافتها النامية.

وفى منطقة الدراسة، كان من أهم أهداف العاملين بالمركز الحفاظ على الأساسيات الأولية لمهنة الفخار، وعدم الانخراط فى العمليات الجارية نحو تحديث وسائل الإنتاج تحت دعاوى مختلفة منها: إن الخامة أولاً سهلة الكسر، وإن تحضيرها بالطريقة التقليدية فيها موقف يعبر عن التخلف وعدم الاستفادة بامكانات الآلة فى إعدادها، بالإضافة إلى أن عملية التشكيل على العجلة بالشكل اليدوى لن يحقق انتاجا سريعاً، وأن الإنتاج والتشكيل بالآلة الكهربائية يحقق من الناحية العددية إنتاجاً افضل. كذلك عملية تسوية المنتج وحرقه بالفرن البلدى يسبب امراضاً، بالإضافة إلى أن الفاقد ونسبته كبيرة فى عملية الحريق، والاختزال فيه لا يتم بصورة متكاملة. وهكذا كان على القائمين بالمشروع بالمركز أن يحددوا موقفهم من هذه الآراء، وكان أن انحازوا إلى التقليدية، واستمروا فى الحفاظ على المقومات الإنتاجية القديمة والشعبية.

أما بالنسبة إلى موضوعات الاستلهام، فكان موقفهم محدداً من قبل، وهو الإهتمام بدراسة الإنتاج الشعبى، من حيث إنه ظاهرة إنتاجية، ومن حيث إنه فعل شعبى له وظائفه الاجتماعية والتطبيقية، فكانت العناصر الجمالية تدور حول الخصائص الأولية لفن الفخار وأسباب إنتاجه. لذلك نرى موضوع قلة السبوع، والإبريق بأشكاله المتعددة، والأوانى التى تحمل طابعاً شعبياً، ثم الشمعدان وغيره من الإبداع الفنى. والشكل (١٣) والخاص بتشكيل إبريق السبوع حاول فيه المبدع أن يجعل القيمة الجمالية فيه قيمة موروثة من خلال الظاهرة الإحتفالية المرتبطة بمرحلة من مراحل دورة الحياة، وأيضاً جعل العناصر التشكيلية ووحدات الزخرفة مرتبطة إرتباطاً كبيراً بالرمز الشعبى فى هذه المناسبة، بالإضافة إلى أن التشكيل تم يدوياً فى جميع مراحل إنتاج إبريق السبوع. والقاعدة التى إمتد فوقها البناء كله جعلها الفنان فى حالة من الرسوخ والرشاقة، ثم إمتد فوقها البدن أو كرش الإبريق، ثم الفوهة التى أعاد الفنان صياغتها بالشكل الذى يحقق فيه التوازن البصرى، والتناغم الإيقاعى للبناء ككل، وفى الوقت نفسه صاغ العمل كله وكأنه أحد الأعمدة المعمارية. إن الاستلهام لم يكن لمجرد هدف سياحى أو رؤية عابرة، وإنما كان مقصوداً وهادفاً إلى أن يجئ التوظيف فيه محققاً لفكرتى التواصل والإضافة.

ولأن التشكيل الفخارى فى خصائصه تشكيلاً نحتيا، فان المبدع فى بنائه للشكل (١٤، ١١٤) إتخذ الرؤية الشعبية لحاملة الجرة منطلقاً لبناء إبريق شعبى، يعتمد على الرؤية الجمالية والعلاقات الفنية للعناصر الزخرفية والوحدات المركبة على حساب الاتجاه النفعى للإبريق، ولكنه فى استلهامه للفكرة لم يتخل عن فن العروسة أيضا، ولا عن فكرة الشمعدان فى الرقص البلدى. إن البدن المركب والمزخرف للوحدات المثلثة مع الدوائر المتكررة كلها صاغت ثوباً يبدأ بكرانيش متعرجة، وينتهى أيضاً بنفس الكيفية، وحرص الفنان على بقاء أدق التفصيلات «العقد محيطا برقبة العروسة، وكذلك لجأ إلى تأكيد واقعية التشريح عند الأجزاء التى تصورها لجمال العروسة، وكلها تعود إلى أسلوبية المعالجة الفنية للفن الشعبى.

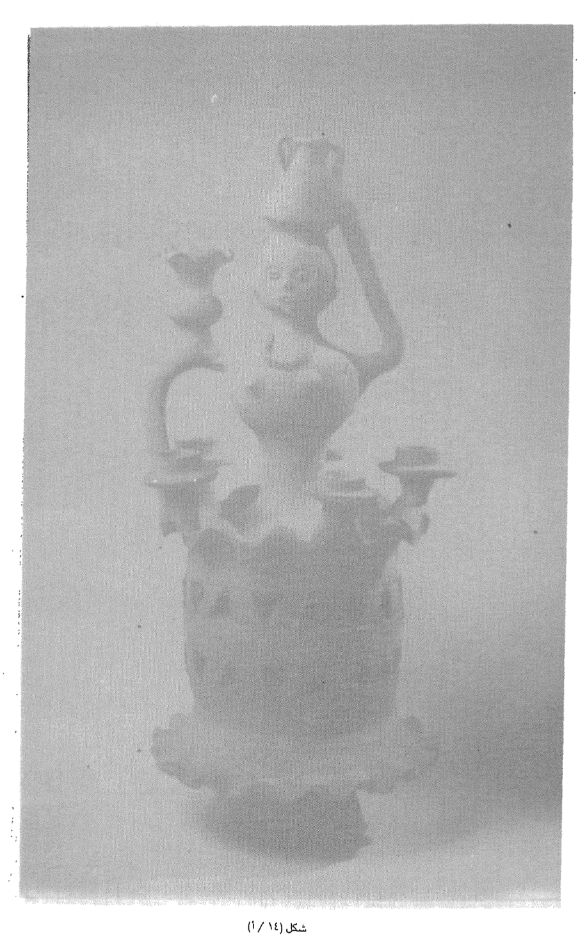
وعندما عبر الفنان الشعبى عن الشمعدان، فإنه لم ير بديلاً من التكرار لوحدة واحدة بشكل تصاعدى، مستخدماً اسلوب التشكيل اليدوى، محدثاً تناغماً بين الوحدات المشكلة والفراغات المخلقة فى المساحات الموظفة توظيفاً تشكيلياً لذاتها. إلى جانب هذا، الفكرة الجديدة التى أضافها المبدع فى التشكيل النهائى، بأن جعل الشمعدان يحمل فى قمته قلة متكاملة فى الصياغة والتشكيل، وكأنها قطعة خرط يدوى، ليضفى إحساساً جمالياً ناعماً يسحب العين إلى مفرد فنى يختلف فى أسلوب المعالجة، من حيث السطح ووحدات الزخرفة، لتكون المحطة التى تهدأ فيها العين من الزحمة الموجودة فى بدن الشمعدان. إنها رؤية فلسفية وقدرة على توظيف أدوات التشكيل بشكل واع، وفى إطار من الشعبى ـ شكل (١٥). وفى الإبريق الشعبى سنجد الرؤى المتعددة لهذا الانتاج الشعبى. فهناك من جعل الوحدات البنائية تعيش داخل المحيط الفضائى وتصبح جزءا منه كما هو وارد فى شكل (١٦)، إذ قام الفنان بتحليل البدن إلى مفردات خطية لتشكل جسم الإبريق، وأيضا تعبر عن التناسق الرياضى فى التشكيل العام. إن المبدع عايش مع هذا العمل فكرته داخل دائرة حسية، بالإضافة إلى أن التكرار بين الشكل الواحد فى



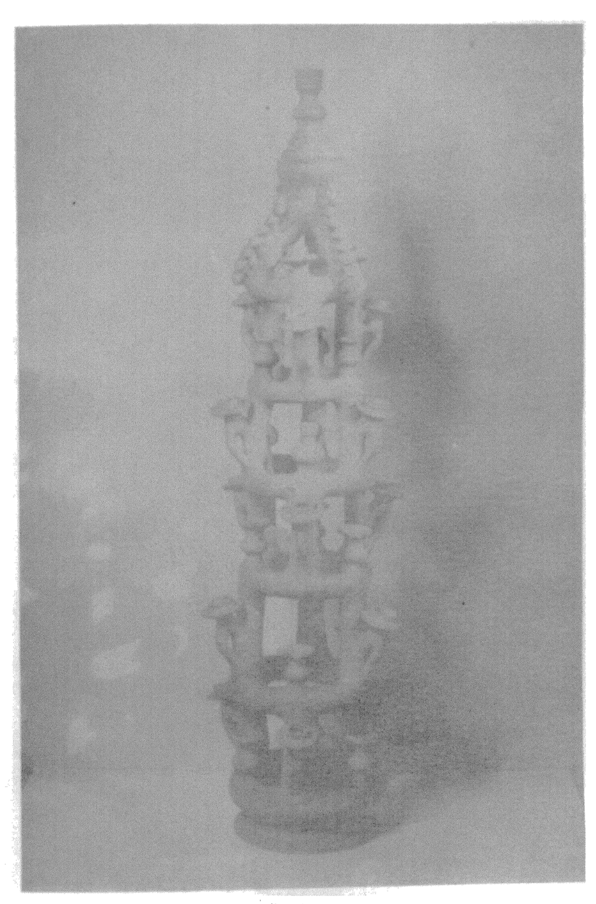
شكل (١٣)



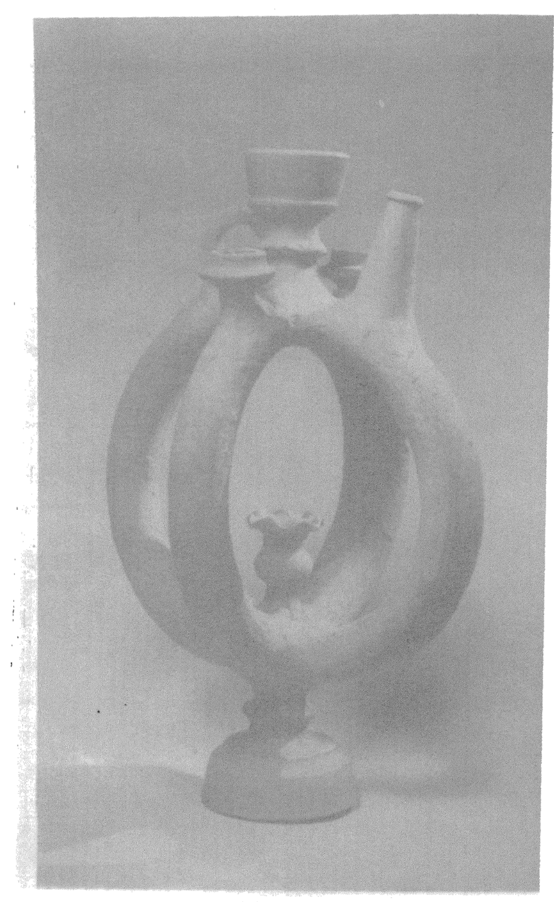
شكل (١٤)



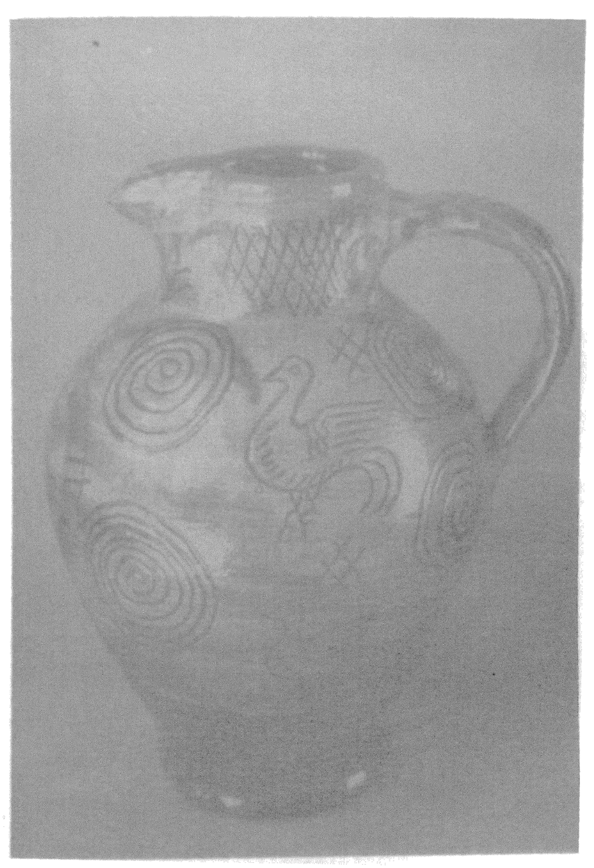
شكل (١٤ / أ)



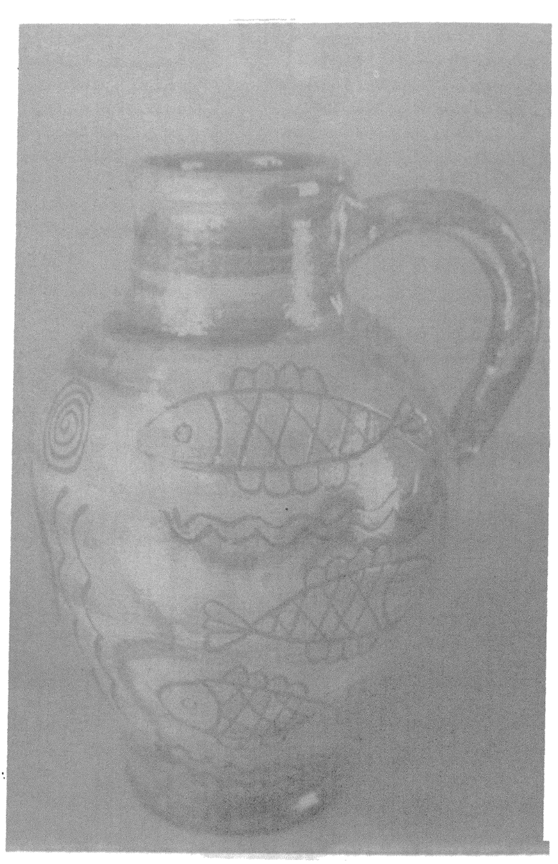
شكل (١٥)



شكل (١٦)



شكل (١٧)



شكل (١٨)



شكل (١٩)

القاعدة مع الرقبة، أعطى إحساساً بأن هذه الدائرة تدور على محور، وأن التخلخل ما هو إلا حيلة من حيل المبدع لتأكيد معنى دوران الكتلة. وهذا الشكل يعتبر فريداً فى المعالجة البنائية، وإن كان موجوداً فى التراث التاريخى للفخار لوظيفة أخرى. ونعود إلى الشكلين (١٧، ١٨) فنرى الفنانين استلهما من التراث الشعبى، وأيضا من التراث التاريخى، الشكل والعناصر الزخرفية، فكانت الأشكال المنحوتة على البدن وعلى سطوح الإبريقين من الرموز الشعبية (السمك)، وأيضاً من الأشكال البدائية، وخصوصاً من حفريات مرمدة والبدارى، والتى يمثلها الخط الحلزونى وغيرها من الأشكال الزخرفية الفطرية. إن هذا الفعل من المبدعين يؤكد على استيعابهما الجيد لتاريخ الفخار، وتعايشهما مع الظاهرة الشعبية، وعمق تفهمهما لطبيعة الاستلهام والتوظيف فى الفن الشعبى.

ونختتم هذا العرض بأحد الأعمال الفنية لشمعدان يحاكى الخرط البلدى، فى تركيبة نحتية تتميز بالتنوع فى النسبة وعلاقتها بالنسبة الكلية للعمل الفنى، وأيضا تتميز بالرشاقة والرقة، وهو من سمات التعبير لفن الخزف. أيضا من خصائص الخامة، يتطلب مثل هذا العمل مهارة فى التشكيل اليدوى، وخبرة عالية، حيث يتم تلاحم كل جزئية بالأخرى، بشكل يتطلب من المبدع إسترجاع مخزونه من الثقافة الحرفية، ومن البعد الجمالى.. شكل (١٩).

## المراجع


١ ـ ابو زيد «أحمد»: البناء الاجتماعى، مدخل لدراسة المجتمع، جـ١، الدار القومية للطباعة والنشر ـ ١٩٦٥.
٢ ـ دوركايم «إميل»: قواعد المنهج فى علم الاجتماع، ترجمة د. محمود قاسم، مكتبة النهضة المصرية ـ ١٩٥٠.
٣ ـ خشاب «مصطفى»: دراسات فى الاجتماع العائلى، القاهرة، مطبعة لجنة البيان ، طـ١ـ١٩٥٧.
٤ ـ هرسكوفيتر «ملفيل»: الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة رباح النفاخ، دمشق ـ ١٩٧٢.

5 - Ell wood: AHistory of social philosophy - New York,1944.

6 - Grosse: The Beginings of Art, New York, 1897.

7 - Read: Art and society, London, 1945.

# الحس الفنى فى الكتابات والنقوش الشعبية الجدارية

محمود مصطفى عيد

مقدمة :

ضرب المصريون بسهم وافر فى مجال فن الكتابات والنقوش الخطية الشعبية الجدارية، وبلغوا فيه حداً من التخصص على درجة عالية من الإبداع والتخيل، ومن روعة التصور وجمال اللون والقدرة على توظيف الخط باسلوب تشكيلى.

والكتابات الشعبية الجدارية فى الثقافة الجمالية المصرية هى الحركة الإبداعية فى طريق تكوين مفاهيم عامة عن الفن وملامحه المصرية، وهى الوسيلة التى يلجا إليها الفنان المصرى الشعبى للتعبير عما يجول بخاطره وما يكنه فى نفسه بالنسبة لموضوعات معينة كالكتابات الخاصة بالحج. وقد كان للخط الأبجدى والهندسى دورهما الفكرى كاداة ترابط قومى[1]، ولم يكن استغلال الفنان فى العصر الإسلامى التشكيل بالخط إلا اللغة القومية الإسلامية نظراً لتعدد اللغات واللهجات من المحيط إلى الخليج.

والكتابات الجدارية هى عناصر تشكيلية مكملة لفن المَرَسَّمَات، وهى تتشكل فى صور متعددة، وتعبر عن وجدان الشعب فى اشكال وتصميمات لها مدلولات واعتقادات فولكلورية.

لقد وجدت الكتابات الجدارية على هيئات متعددة، إما على هيئة تشكيل خطى لونى للتعبير عن موضوعات اجتماعية ودينية معينة على جدران المنازل الشعبية، او على هيئة تشكيل جدارى بارز (رليف) على مداخل هذه المنازل، او فى تكوينات مفرغة قوامها الفاظ دينية، وحكم وامثال شعبية نابعة من التجارب الإنسانية للشعب المصرى، وخصوصاً على الأوانى الفخارية وفوق ابواب المنازل الخارجية.

وفى هذه الدراسة نتعرض لأشكال الكتابات والنقوش الجدارية، بأنماطها المختلفة، ونخضعها للدراسة التحليلية قصد الوقوف على ما بها من قيم تشكيلية وجمالية، وعلى وظايفتها فى الثقافة الشعبية، وكأداة تعبيرية فى الوقت نفسه عن وجدان الشعب.

وأخيراً فإن ما تعنيه هذه السطور هو أن الموضوعية فى البناء الفنى المعاصر وفقا للمفهوم الشعبى ممكنة، بل ضرورية للتعبير عن مواقفنا الجمالية الحالية بجذور فنية تمتد وتمتد حتى تعيد للكتابات سماتها الفنية المصرية الغنية.

### اولاً: الدراسة التحليلية:

#### (١) الكلمات المرتبطة بلوحات تصويرية لمواقف روحية:

يعتبر هذا النمط من الكتابات والزخارف الشعبية من أكثر الأنماط التى طرقها الفنان الشعبى؛حيث عبر به عما يكنه لرحلة الحج من التقديس، وعما يحظى به الحاج من احترام فى الوسط الاجتماعى الشعبى، على اعتبار أنه سفير القرية إلى البيت المعمور الذى لا يباريه شئ فى الشرف والقدسية. ومن هنا كان تسابق الفنانين الشعبيين فى التعبير عن احاسيسهم، وتوسلهم إلى ذلك بشتى المذاهب والأساليب الفنية والتشكيلية الشعبية.

ويميز التعبير هنا الغوص فى نفس الإنسان لاظهار الشحنة الإنفعالية فى شكل مساحات لونية أو خطوط تجريدية تعبر عن شخوص الطائفين الخاشعة، دون التقيد بتفاصيل وملامح الجسم، متخذاً - دون أن يدرى - اسلوباً يميل إلى السريالية تارة والتجريدية تارة أخرى.

وعلى ذلك نجد أن الفنان الشعبى قد قام بتصوير موضوع الحج متمثلاً فى موقف الطواف، والخوض فى الوجدان لترجمة الإحساس الروحى المتنامى.

**الشكل رقم (١) - وصف الشكل:**

يتصدر الصورة كروكى فى المنظور - عين الطائر - للكعبة المشرفة باللون الأزرق، محددة بخطوط خارجية حمراء لتاكيد الشكل المجسم لها، وإحداث نوع من التضاد اللونى لشد الإنتباه.

ويحد كل من الضلعين العلويين للشكل المنظورى للكعبة المشرفة شريط كتابى منكسر باللون البنفسجى الداكن (ناتج اللونين المستعملين فى رسم الكعبة) قوامه كلمات النداء الدينى المقدس، نداء يوم عرفه «لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك». وعند الضلعين السفليين لشكل الكعبة مجموعة من الطائفين الخاشعين فى تكوين خطى يردد الخط المنكسر لهذين الضلعين باللون البنفسجى الداكن - نفس اللون المستخدم فى الكتابة. وفى محاولة فنية لتأكيد المحور وخلق نوع من الإتزان الفنى يقطع الشريط الكتابى عند منتصفه رسم لأحد الطائفين المتضرعين.

**تحليل الشكل :**

التكوين نصف متماثل؛ حيث يتماثل نصفاه الأيمن والأيسر، فى حين يختلف نصفاه العلوى والسفلى، وإن كان بهما نوع من التوازن بوجود كل من الشريط الكتابى ورسوم الشخوص، مما يخلق علاقة وارتباطا بين الطائفين وما يرددونه من نداء، ويتأكد هذا الإرتباط بوحدة اللون فيهما. تصدر كتلة الكعبة للتكوين بلون داكن صريح يعطى شعوراً بالثبات والإستقرار، كما يبرز الأهمية الروحية للكعبة ويؤكد الرمز الدينى. وتتضح الشحنة الإنفعالية الفنية فى رسوم الأشخاص الطائفين بإسلوب خطى بسيط لا يتضمن اية تفاصيل، ويكتفى بترجمة حالة التضرع والخشوع للمسلم اثناء طوافه باسلوب سريالى يعنى بالنواحى النفسية والوجدانية التى تؤكد المعنى. وفى قمة التكوين عند المحور الراسى رسم لأحد الشخوص يؤكد البعد الثالث للتكوين، ويبرز صورة الطواف حول الكعبة.

**الشكل رقم (٢) - وصف الشكل:**

الصورة لواجهة مسكن غطيت بالكامل بكتابات دينية فى تكوينات متداخلة ورسوم خطية لوسائل المواصلات المختلفة المستخدمة فى رحلات الحج كالطائرة والسفينة، كما أن بها رسوم للكعبة والحرم الشريفين.

فى الصورة نجد أن سطح المربع الأيمن قد غطى برسم لباخرة باللون الأزرق، كتبت على كل طابق منها عبارة دينية فى تكوين هرمى متنامى.. والمساحة الوسطى بها رسم لطائرة باللون الأحمر فى اتجاه صاعد كتبت اعلاها عبارة «حمد الله على السلامة»، وكتبت اسفلها عبارة «الحج المبرور ليس له جزاء إلا الجنة». والمساحة الثالثة شغلت برسم يبين الكعبة والحرم المكى الشريف فى تكوين متداخل وكتبت يساره عبارة «بيت الله الحرام».

**تحليل الشكل:**

رتبت العبارات المكونة لشكل الباخرة بأسلوب ينم عن وعى دينى وتقديس للفرائض. فعلى الراية، أعلى القمة، كتب لفظ الجلالة تليه الشهادة، ثم تأتى سلامة الحاج فى المقام الأخير متمثلة فى عبارة «حمد الله على السلامة».

ونلحظ أن الفنان الشعبى قد استغل شكل مسطح النافذة بأن رسم أعلاها ما يشبه القبة، مما يدل على وعى بالعلاقات التشكيلية المعمارية.

**(٢) الكلمات على هيئة تشكيلات أو انساق فنية:**

ويعتمد هذا النمط على التشكيل الخطى، بحيث ينتج تكوينات فنية تحاكى بعض الرموز الدينية. كما أنه إتخذ بعداً أخر فى التصميم الكتابى لعبارات دينية أو أسماء الله الحسنى فى تكوينات متماثلة أو غير متماثلة.

وفى بعض الحالات نجد أن الفنان الشعبى قد استخدم الأسلوبين معاً فى خلط متوازن، ومال الفنان الشعبى - فى هذا النوع - إلى التسطيح، رغم علمه ببعض أصول المنظور وتنفيذه لها فى كثير من الأحيان.

**الشكل رقم (٣) - وصف الشكل:**

صورة لحائط مواجه لمدخل أحد البيوت الريفية بقرية (الكوم الأخضر) بالهرم، حيث زين بثلاثة عناصر تشكيلية، رتبت داخل مسطح الحائط بحيث تحدث نوعاً من الإتزان.

العنصر الأول يشغل وسط الحائط، ويصور الحرم المكى الشريف تتوسطه الكعبة التى غطيت مسطحاتها بالكتابات، فعلى سقفها كتب لفظ الجلالة، وعلى الجدار الامامى كتب اسم «محمد صلى الله عليه وسلم»، ثم الشهادة داخل شريط باللون الأبيض يلف الجدارين، ثم كلمة «أكبر».

* وفى محاولة لإحداث الإتزان الفنى لهذا العنصر كتب الفنان الشعبى عبارة «محمد رسول الله» على حدود هذا التكوين إلى اليمين للتعادل مع كتلة المآذنتين والقبة أعلى التكوين، ومثل الطائفين على شكل نقاط باللون الداكن حول الكعبة.

* العنصر الثانى لنصف الشهادة «محمد رسول الله» أعلى شمال الحائط، حيث صيغ فى تكوين معمارى يضم ما يشبه القباب بخط سميك.

* العنصر الثالث أقصى يمين الحائط يصور جملاً مائلا إلى جذع نخلة يحمل الهودج، وذلك إمعانا فى نقل المشاهد لجو الصحراء، وما يتكبده الحاج من مشقة خلال رحلة الحج.

**تحليل الشكل:**

من خلال تحليل هذا التكوين نجد ميل الفنان الشعبى للتسطيح، رغم إتباعه لقواعد المنظور عند رسم الكعبة، ويدل على ذلك أنه قسم عبارة «الله أكبر» لجزئين، فكتب لفظ الجلالة على سقف الكعبة وكلمة «أكبر» على الجدار الأمامى، حيث يتجه للزخرفة والتجريد.

كما نلاحظ الإحساس والوعى التام بعملية الإتزان الفنى للتكوين من خلال تنسيق العناصر المكونة. فعنصر «الجمل» يحدث إتزانا مع عنصر كلمة «محمد» العليا، وداخل العنصر الواحد نجد أن رسم «النخلة» يحدث توازنا مع رسم «الهودج» فوق ظهر الجمل، ورسم المآذنتين والقبة يحدث توازناً مع عبارة «محمد رسول الله».

**الشكل رقم (٤) - وصف الشكل:**

الصورة لتشكيل خطى بعبارة «حج مبرور» باللون الأحمر المحدد بخط خارجى داكن، وتنقيط باللون الأزرق على المساحة الحمراء، لإحداث التضاد اللونى لجذب الإنتباه.

تحليل الشكل:

التكوين متماثل ومنتظم روعى فيه إبراز خطى المحورين الأفقى والراسى.

**الشكل رقم (٥) - وصف الشكل :**

قام الفنان الشعبى هنا بعمل تكوين خطى بعبارة «لله الحمد» فى تشكيل متشابك ومتوازن على المحورين دون تماثل.

**تحليل الشكل:**

فى هذا التكوين نلاحظ إمتزاج الفن الشعبى بالأساليب التعليمية فى الخط، أى أنه لا يعبر بصورة صادقة عن تلقائية الفنان الشعبى.

**(٣) كتابات قوامها النقش الخطى كعنصر مكمل لفن المرسمات:**

فى هذا النمط تجاوزت الكتابات وظيفتها الزخرفية أو التعبيرية المحدودة إلى كونها عنصراً تشكيلياً فى منظومة فن المرسمات الشعبى، أو المنمنمات الشعبية، إذا جاز التعبير، حيث قام الفنان الشعبى بتشكيل زخرفى متميز إعتمد على إختزال العناصر، سواء كانت طبيعية أو حضرية أو معنوية،

إلى رموز تشكيلية تتسم بالبلاغة والقوة فى التعبير، إلى جانب توظيف الكتابات والخطوط على إختلاف نوعياتها لتتكامل مع التشكيل الزخرفى فى تكوينات معبرة، لتستمد أصالتها من وجدان شعبى تختزن فيه التجارب الفنية عبر العصور والحضارات المختلفة فى تواصل مستمر(٢) وتفاعل ديناميكى. فكما صور الإنسان المصرى القديم تصوراته عن رحلة الحياة الأخرى، صور أيضاً على جدران بيته - فى حياته المعاصرة - رحلة حجه إلى بيت الله الحرام، أو إلى بيت المقدس، فتعددت الوظيفة ولكن الغاية أو الفكرة واحدة، أن لم تكن ثابتة بالفعل.

ونجد أن هذا النتاج الفنى الشعبى قد تأثر إلى حد كبير بفن المنمنمات الإسلامى وأنواع الخطوط الإسلامية المختلفة، إلى جانب استعارته لبعض الرموز والوحدات الزخرفية المصرية القديمة التى استخدمت فى الكتابات وسطرت بها الحضارة المصرية على جدران المعابد.

**الشكل رقم (٦) - وصف الشكل :**

الصورة لبعض الرسومات المبعثرة التى تشكل إحدى الحنيات لواجهة منزل بمنطقة «سوق البرسيم» الشعبية بالجيزة القديمة. فالرسم العلوى لسفينة تعلوها الرايات، وقد عولجت مقدمتها بأسلوب يشبه رقبة الجمل، وكتبت فوق تلك المقدمة بعض الكلمات، و أسفل الرسم سطرت عبارة «سيرى بأمر الله».

* الرسم الأوسط لتكوين زهرى كتبت على يساره عبارة «يحن على عبيدك».

* الرسم السفلى لتكوين زهرى كتبت أسفله عبارتا «الورد جميل» ثم «يجمال الورد».

**تحليل الشكل:**

يقترب أسلوب الرسم من روح المنمنمات الإسلامية، ويقتصر الرسم على خط رفيع منمق، دون الدخول فى مساحات عريضة أو ملونة.

كتب الفنان الشعبى عبارته المأثورة كما يقولها فى حياته العادية، ودون التقيد بالرسم الإملائى الصحيح مثل «يحنين» التى من المفروض أن تكتب (يا حنين).

**الشكل رقم (٧) - وصف الشكل :**

صورة بنفس الأسلوب السابق تصور الحرم المكى الشريف بحيث تظهر بوائكه. أما ما يضمه الرسم من مآذن وقباب فبعيد عن الواقع، إذ أطلق الفنان الشعبى لخياله العنان فى التعبير عما يجيش بخاطره، وما تختزنه ذاكرته الفنية من أنماط ووحدات زخرفية مستلهمة من تاريخه الفنى والحضارى الطويل.

* بالصورة جهة اليمين عبارة «محمد رسول الله»، وأسفل رسم الحرم إطار زخرفى خطى قوامه نمط زخرفة الأرابسك.

**تحليل الشكل:**

التكوين متماثل حيث تقع المئذنة الوسطى على المحور الراسى الذى يقسم التكوين لنصفين متماثلين، أما المحور الأفقى الذى يقع عند قواعد المآذن والقباب فيقسم التكوين لنصفين غير متماثلين؛ ولكن بينهما إتزان بفعل الشريط الزخرفى السفلى.

* ينطبق مركزا ربعى الصورة العلويين على الشرفات العلوية للمأذنتين اليمنى واليسرى، وتعتبر تلك الشرفات من مراكز الجذب فى التكوين.

* عمد الفنان الشعبى إلى مزج إحساسه الدينى القومى برمز بلده ووطنه الذى ملأ كيانه، وذلك من خلال وضع الثلاث نجوم داخل الأهلة أعلى القبتين مكونا علم مصر - ويلاحظ كبر حجم الهلال بالقياس لحجم القبة، وذلك لإعطاء اهمية ووزن للعلم. ومن ناحية أخرى عكس الفنان الشعبى وضع النجوم الثلاث، فوضع النجمة المفردة لأسفل بدلاً من وضعها فى مكانها العلوى لإضفاء بعد آخر للتكوين، بأن جعله يصور وجه آدمى.

* إتخذت الزخارف النمط الشعبى النقى دون أى تحديث، وذلك فى الوحدات الزهرية المتماثلة والمتكررة، كما إعتمد التكوين على التصميم الزخرفى المسطح دون الاهتمام بالبعد الثالث.

**(٤) كتابات بأسلوب الحفر الغائر والبارز (رلييف):**

نجد الفنان الشعبى فى تلك المجموعة من الصور قد إستخدم «تكنيك» الكتابة بالحفر الغائر والبارز بخامات متعددة، منها الحجر والخشب والجص. وقد تكامل هذا مع بعض الزخارف البارزة أو الغائرة أو التركيبات المعمارية المتماثلة والمتكررة.

**(أ) الحفر الغائر.**

**شكل رقم (٨) - وصف الشكل:**

الصورة لعقد نصف دائرى لأحد الداخل بقرية «شبرامنت» بالهرم، وقد شيد هذا العقد وزخرف بأسلوب

المداميك الحجرية المزررة*، وحفر فى إفريز أعلى ... العقد تاريخ البناء، وعلى يمين العقد البسملة، وعلى شماله كلمة (ما شاء الله)، ويميل الخط إلى الخط النسخ.

(ب) الحفر البارز:

الشكلان (٩) ، (١٠):

ويوضحان جانبى أحد المداخل، حيث زين كل جانب بحفر بارز داخل جامة مربعة الهيئة لعبارتى «الله أكبر» «ولله الحمد» بخط شعبى جميل، وبأسلوب الحفر شديد البروز، ولونت حافته العليا باللون الأزرق.

(٥) الكلمات المجردة مع رسوم تصويرية:

وتشكل هذه المجموعة مجالات وأمثلة متعددة تتنوع أساليبها وقيمها الفنية والتشكيلية. ففيها صور لوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج، مثل: الطائرة والجمل والسفينة والحصان والقطار، حيث عبر عنها الفنان الشعبى بأسلوب زخرفى يبتعد عن قواعد التصوير الأكاديمى، ويعتمد على تحليل السطح إلى مساحات صغيرة ـ مربعة ومستطيلة، محددة بلون مختلف.

ولقد قام الفنان الشعبى باستخدام الكتابات فى صورة زخرفية مكملة للتكوين، وفى عبارات دينية أو حكم وأمثال شعبية تنبع من الموقف.

وتناولت مجموعة أخرى عناصر تشكيلية متنوعة، تتدرج ما بين أشكال الحيوانات والطيور والرموز الشعبية التى تعبر عن تجارب فكرية معينة، أو دلالات دينية أو اجتماعية.

وهناك أشكال تناولت الكتابات المجردة كاسلوب تعبيرى يعتمد على القيمة الزخرفية، أو يكتفى بالقيمة اللغوية التعبيرية، والتى تمس احساس ووجدان الإنسان.

ومن أهم وظائف هذا النوع من الكتابات والرسوم التصويرية استكمال المراسيم الإحتفالية لمن يقوم برحلة الحج، وإعطائه ما يوازيه من إحترام فى النفوس، وإبراز القيمة السامية لتلك الفريضة.

الشكل رقم (١١) ـ وصف الشكل:

تتناول الصورة تقديم التصورات الخاصة بوسائل المواصلات المستخدمة فى رحلة الحج، ومنها الطائرة. وقد رسمت الطائرة بأسلوب زخرفى يعتمد على البعدين واستخدام اللون الأصفر (الأوكر)، مع وجود بعض التهشيرات على الأجنحة والمقدمة والذيل باللون البنى. وحددت النوافذ على شكل مساحات باللون الفاتح.

* كتبت على منتصف جسم الطائرة تقريبا عبارة «إلى جدة»، وكتبت أعلى رسم الطائرة عبارة «مع السلامة يا حاج».

تحليل الشكل:

* عبر الفنان الشعبى عن حركة دوران المروحة الأمامية بخط حلزونى، كما عبر أيضا عن مروحة الذيل وعالج حركتها برسم خط افقى سميك باللون البنى، ثم قام بتوزيع اللون البنى بحساب على جسم الطائرة.

الشكل رقم (١٢) ـ وصف الشكل :

تعرض الصورة شكل أمير الحج، كما تخيله الفنان الشعبى، ممتطيا صهوة جواده، شاهراً سيفه الذى يعد مظهراً هاماً من مظاهر القوة ونمطا محبباً إلى الوجدان الشعبى.

تحليل الشكل :

كتبت أعلى يسار الرسم عبارة «أمير الحج» لتحدث إتزّاناً، وتملأ الفراغ الموجود خلف ظهر الفارس.

الشكل رقم (١٣) ـ وصف الشكل:

تعبر الصور عن المظاهر الاحتفالية لتخليد ذكرى الحج لماله من اهمية وتقديس فى نفوس الناس. فتوضح الصور الرسوم والكتابات على حوائط غرفة النوم باحد المنازل بقرية «شبرامنت» بالهرم.

ونلاحظ الاهتمام بتسجيل اسم الحاج ضمن الكتابات احتفالاً به وتخليداً لذكرى رحلته، إلى جانب الرسوم المعبرة المختلفة.

ثانياً: المفاهيم

* محاولة التوصل لأبجدية الكتابات الشعبية :

نستخلص هنا كافة انماط وأشكال الحروف المكونة لأبجدية الكتابات الشعبية، بعرض أشكال متعددة للحرف الواحد، من خلال الدراسة الميدانية والتحليلية التى أجريناها، بهدف بيان وتوضيح العلاقات التبادلية Enterelation - ships بين تلك الخطوط والكتابات وبين أشكال الخطوط فى الفنون المصرية المختلفة (مصرى قديم ـ قبطى ـ

* أن يتم البناء الحجى بحيث تتداخل الاحجار وتعشق بأسلوب زخرفى.

إسلامى) والموثقة بالدراسات الأكاديمية. (شكل رقم ١٤)، (شكل رقم ١٥ ا،ب،حـ، د).



### ثالثا: النماذج التطبيقية:

### تطبيق المفاهيم الشعبية فى صورة معاصرة:

نعرض هنا لبعض أعمال الفنان/ محمد اباظة، والتى نلاحظ اقتباسها واستخلاصها من فن الكتابات والزخارف والنقوش للمرسمات الشعبية، حيث صاغ وحداتها وطوعها لأساليب الطباعة والإنتاج الحديثة دون أن يحدث بها أى تشويه، فنلمس فيها الحس الشعبى وفطريته المنعكسة على أسلوب التنفيذ وطريقة الصياغة والرسم.

كما أظهر الفنان «الثيمات» الزخرفية وصاغها بغزارة فى تكوينات مبتكرة، وإن لم تفقد نبض الحارة الشعبية المصرية.

**الشكل رقم (١٦):**

وهو لوحة متماثلة التكوين قوامها تخيل لشكل عروس النيل فى هيئة مستطيلة مزخرفة بأطر قوامها أشكال معينات ومثلثات ودوائر فى تكوينات متماثلة ومتكررة، ويحدها من أعلى وأسفل كتابات شعرية شعبية تتخذ خط منحنى كالآتى:

**الحب بحـر زاخـر　　　راكبـه مُخـاطِر**

**جنوده المحـاجـر　　　والحُدق السواحِر**

**الشكل رقم (١٧):**

وهو تكوين متماثل من عدة عناصر شعبية بتأثيرات مصرية قديمة، وعليها عبارة «الحنش الحارس» بخط فطرى. ويتصدر التكوين جامة مستديرة بإطارين أحدهما خطى والآخر منقط، وتضم مصفوفات من أشكال المربع بها بعض الرموز والحروف، وتوحى تلك المصفوفات بلعبه «السيجا» الشعبية المستمدة من التراث المصرى القديم.

ويكتنف التكوين على اليمين واليسار إلى أعلى شكل (الكف)، وهو من أبسط مظاهر التعبير الفنى عند القدماء، فهو الرغبة التلقائية فى إيجاد بصمة تشكيلية لشئ معلوم بطبع الأكف على الجدران. كما أن لها مدلولا آخر هام فى درء الحسد فى المعتقدات الشعبية المصرية، وترسم بالدماء مصحوبة بأشكال هندسية متعددة(٣).

والى أسفل نجد شكل الثعبان فى هيئة منحنية، ثم أسفله يميناً ويساراً شكل العين المحروسة المستخدمة فى المعتقد الشعبى أيضا لدرء الحسد.

وفى بعض اللوحات يستخدم الفنان الشعبى أشكال هندسية، مربعة ومستطيلة، في تكوين متماثل، يشغلها برموز شعبية وكتابات قوامها الحكم والأمثال، من ذلك مثلا:

صفا لك اليوم ورق النسيم

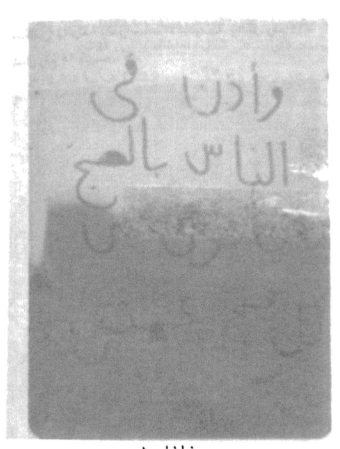
وحال فى الأزهار دمع الغيوم

بينما سطر فى المستطيل السفلى ما يلى:

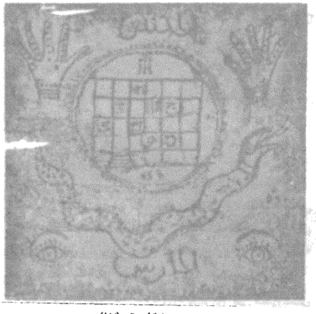
ورجع البلبل الحانه

يقول هيا اطرب وخل الهموم.

* * *




خط فطرى شعبى
شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٧)

أبجدية

ا أ ا

ب ا بـ بو بـ بـ بـ

ت تو تا ـتـ ة ة ة

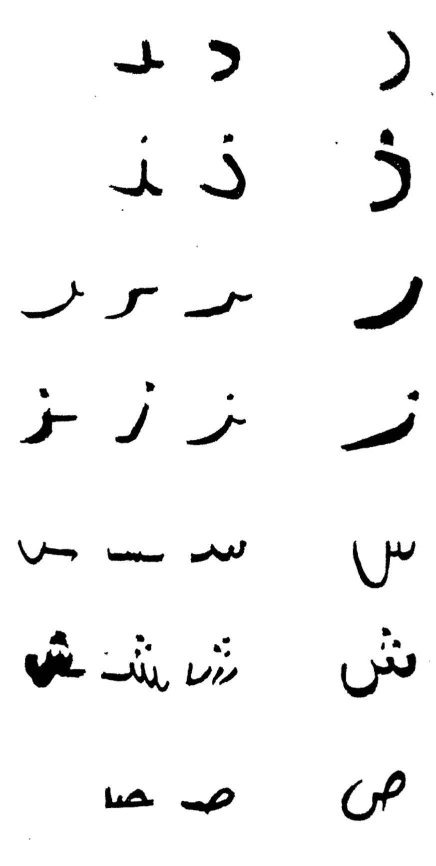
ث ثد ثو ثـ ث

ح جـ ج جـ ج

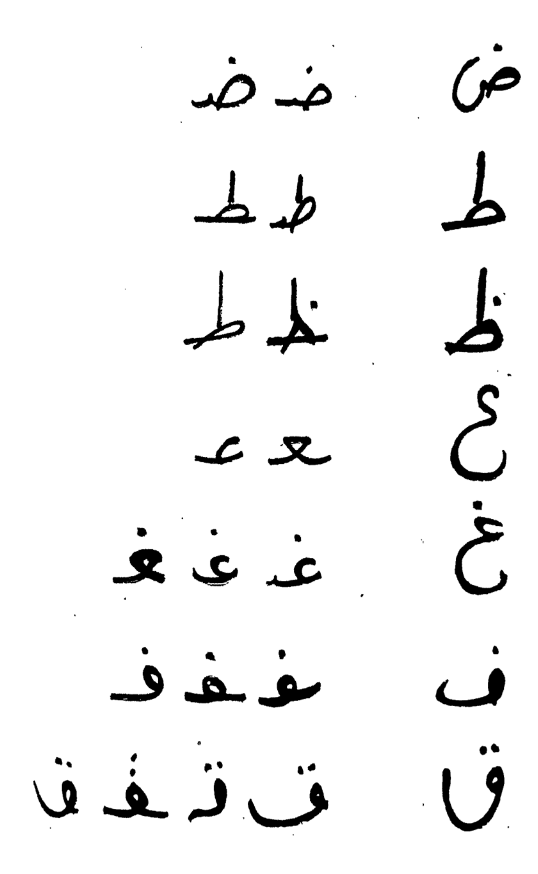
ح حـ ح ح ح

خ خـ خ لخ خ خ خ خ

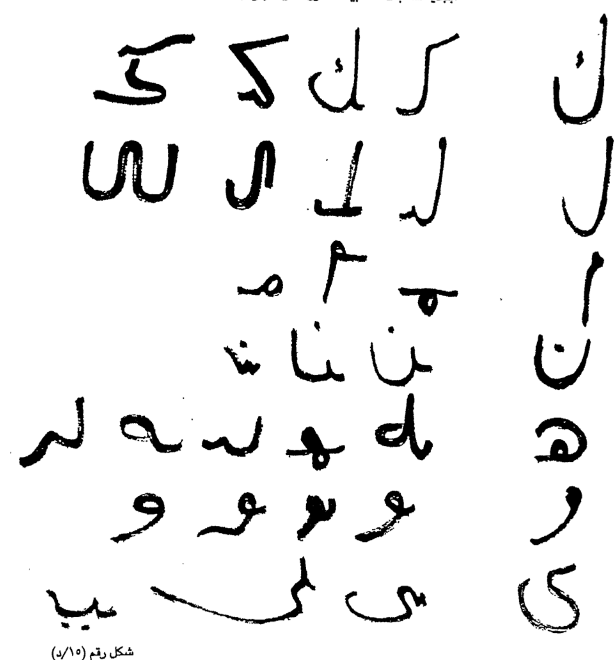
شكل رقم (١٥/أ)



شكل رقم (١٥/ب)



شكل رقم (١٥/جـ)



شكل رقم (١٥/د)

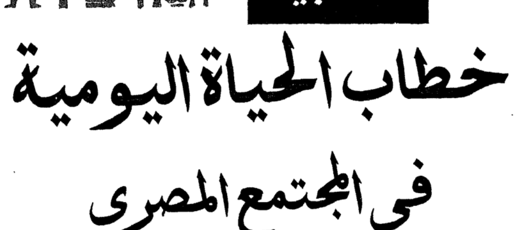
هوامش :

(١) د . سلمى عبدالعزيز : جماليات فن المرسّمات وجذوره الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٦، ١٩٨٩- ص ١٥ ، ٢٦ ، ٣٠ .

(٢) صفوت كمال : مدخل لدراسة المأثورات الشعبية المصرية، مجلة عالم الفكر، مارس ١٩٧٦ - ص ٢١.

(٣) سعد الخادم : الفنون الشعبية فى النوبة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦ - ص ٥٧.




حسن سرور

العلوم الاجتماعية فى بلادنا مازالت داخل أسوار الجامعة تحيا حياة أكاديمية هادئة وهانئة. هذه الحياة بالضرورة تتوجه صوب الماضى كاحد معانى الأكاديمية، وايضًا باتجاه الثابت والمستقر. وهى بهذا المنحى مؤسسية، وتسعى إلى صياغة القوانين التى تفسر ظهور المؤسسات واستقرارها واستمرارها فى الوجود. وإذا نظرنا إلى التراث السوسيولوجى مع احمد زايد: «فقد قدم ماكس ڤيبر ودوركايم تفسيرات تنظر مباشرة للمجتمع الراسمالى ولاستقراره واستمراره. اما ماركس فقد حاول بنظريته ان يقوض من دعائم هذا الاستقرار، ولكنه ساهم فيه بشكل غير مباشر، حيث شكلت الماركسية ضرباً من الوعى للمجتمع الراسمالى ساعده على ان يتغلب على بعض مشكلاته ومكامن الخطر فى بنائه»(١). (احمد زايد: خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى، دار القراءة للجميع، دبى، الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢). ورقم (١) هنا يشير إلى الهامش ص٤٠ من الكتاب: «قدم لوكاتش مناقشة مستفيضة للدور الذى لعبته الماركسية فى المجتمع الراسمالى فى كتابه: التاريخ والوعى الطبقى». فليس غريباً أن مرجعية معظم المهتمين بعلم الاجتماع فى جامعاتنا هى كتابات: دور كايم، وماكس ڤيبر، وماركس، وبارسونز. أما الأنثروبولوجيون فقد انشغلوا إما بدراسات وصفية اثنوجرافية، أو بدراسات بنائية نسقية لنفس الموضوعات التقليدية (اثنوجرافيا كارلنجا، البناء الاجتماعى للحامدية الشاذلية، لعب الأطفال فى الريف المصرى، نسق القرابة عند قبائل... وهكذا). ومازالت اسهامات الفولكلوريين تنحصر فى دائرة النصوص الشعبية والمدخل الأدبى الذى يقوم على دراسة هذه النصوص.

وقد تعالج بعض قضايا هذه العلوم فى مؤتمرات او ندوات ذات طبيعة إعلامية / استعلائية، وبعيدة عن هموم النسيج الاجتماعى للمجتمع المصرى، والذى هو نسيج له

**خصوصيته المتفردة ـ هذه بديهية، وتجربته التاريخية / الاجتماعية الخاصة. أو تقوم بعض المراكز العلمية والتى تتمسك عادة بمفهومات بعينها، أعتقد أن معظمها قد تيبس وتجاوزه الواقع المعاش الآن محلياً ودولياً (حرب ١٩٧٣، الانفتاح الاقتصادى، الجماعات الإسلامية، شركات توظيف الأموال، سقوط الاتحاد السوفيتى، حرب الخليج، النظام العالمى ذو القطب الواحد....). والإنتاج فى هذه المعرفة الإنسانية، المكتوب باللغة العربية، فى معظمه نظرى مترجم، أو كمى غامض مؤلف. (انظر فى هذا الصدد قائمة سلسلة «علم الاجتماع المعاصر» والتى تصدر عن دار المعارف بالقاهرة، والكتابات المدرسية التى تصدر عن دار المعرفة بالإسكندرية).**

**وإذا كان الأمر كذلك، فإن تجربة كتاب «خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى» تعد محاولة للخروج من هذا المناخ، من أجل هواء أكثر نقاءً، بعيداً عن الصرامة المدرسية/ المؤسسية؛ ولذلك كانت شهادات كل من أحمد زايد ومحمود عودة وفتحى أبو العينين، فى ندوة حول الكتاب بمركز الهناجر للفنون، أدارتها هدى وصفى مدير المركز، جديرة أن تُنقل للقراء وبحذافيرها.**

## شهادة أحمد زايد :

موضوع هذا الكتاب فى ذهنى من وقت طويل. منذ منتصف الثمانينيات ظهرت الحاجة إلى أن المجتمع المصرى فى عالم السوسيولوجيا ليس بحاجة إلى كثير من الدراسات الإمبريقية المجتزأة التى نراها تجرى من خلال الاستبيانات، أو الدراسات المتقطعة، أو الدراسات الكمية السريعة. مما لا شك فيه أن هذه الدراسات لها أهميتها؛ ولكن المجتمع المصرى يحتاج إلى جهد نظرى وإلى جهد منهجى؛ لأن له طابع خاص، له خصوصيته، والبناء الاجتماعى له طابع معين، يحتاج إلى شكل جديد من الطرح النظرى، وشكل جديد من التحليل المنهجى أو من الاستخدامات للمنهج، والتى تمكن الباحث فى علم الاجتماع من أن يقدم رؤية مغايرة لما هو سائد وشائع فى علم الاجتماع. فى ضوء هذه الحاجة، ومن خلال القراءات النظرية والقراءات فى المنهج. ربما يكون هذا الشعور شعورًا صحيحًا، لأنه على المستوى النظرى يكتشف المتأمل لتاريخ علم الاجتماع أنه قد تحول بالتدريج من المستوى المؤسسى.. من التركيز على النظم والمؤسسات إلى التركيز على الحياة وعلى التفاعلات العادية. ما يثبت ذلك أن التيارات التى ظهرت فى علم الاجتماع فى وقت متأخر كانت تركز على هذا الجانب، والتيارات التى ظهرت فى علم الاجتماع فى وقت مبكر كانت فى معظمها تيارات مؤسسية. فعلم الاجتماع الذى ظهر على يد دوركايم ومن قبله كونت، ثم بارسونز بعد ذلك، كان فى معظمه يركز على الجوانب المؤسسية. وعندما بدأت تظهر بعد ذلك تيارات مثل التفاعلية الرمزية، ومثل الإثنوميثودولوجيا (المشروع البحثى للفلسفة الفينومينولوجية)، ومن قبلهما مدرسة فرانكفورت التى اهتمت بالإنسان ومعاناة الإنسان فى قلب المجتمع الرأسمالى، والتى فسرت النظرية الماركسية تفسيرات تركز على الجوانب الإنسانية فى حياة الشخص فى المجتمع الرأسمالى. هذه التيارات تنتقل من مستوى المؤسسات إلى مستوى الحياة العادية. وبهذا فالعلم فى تطوره يحاول أن يقترب من الواقع، فى محاولة لتفسير علاقة الإنسان بالإنسان فى التفاعلات الصغيرة والبسيطة. وفى الوقت نفسه، إن المتأمل فى التطورات المنهجية لعلم الاجتماع يكتشف أنه بالرغم من أن التأويل أو منهج التأويل (الهيرومينوطيقا) قد ظهر فى العلوم الإنسانية والدراسات التاريخية بشكل عام، والدراسات الأدبية منذ وقت طويل؛ إلا أنه ظهر فى علم الاجتماع والأنثروبولوجيا متأخرًا، عندما بدأ يظهر رفضًا قويًا لمنهج دور كايم، الذى كان يحاول أن يفصل ما بين الذات والموضوع، ويعد الموضوع بمثابة «شىء» يجب أن يدرس بمنهج أقرب إلى منهج العلم الطبيعى. هذا المنهج التأويلى ارتبط بالمتغيرات التى طرأت على المستوى النظرى، والانتقال من عالم المؤسسات إلى عالم الحياة اليومية صاحبه انتقال من المنهج الدوركايمى الذى يفصل بين الذات والموضوع إلى المنهج الذى يدمج ما بين الذات والموضوع؛ بحيث تدرك الذات الموضوع من خلال رؤية، قد تبدو ذاتية؛ ولكنها فى جوهرها رؤية موضوعية، يمكن من خلالها أن يحدث هذا الانصهار بين أفق الباحث وبين موضوع بحثه، بحيث يمكن القول إنه كلما ازداد فهم الباحث لهذا الموضوع كلما ازداد فهمه لنفسه، وكلما ازداد فهمه لنفسه كلما ازداد

فهمه للموضوع الذى يدرسه. وفى مثل هذا التحليل يتحول الموضوع إلى شىء أشبه بالنص فى التحليل الأدبى، ويتحول المجتمع أيضًا إلى نص، ويصبح العمل العلمى أقرب إلى مفهوم العلاقة القائمة على فكرة التناص. والباحث فى هذه الحالة يحاول أن يقترب من هذا النص.. يحاول أن يفسره. أن يأوله فى ضوء رؤيته الذاتية، وفى ضوء الأدوات التى يمتلكها للتأويل.

وفى هذه الحالة يتحول البحث العلمى ويدخل دوائر التجريب، مثلما يحدث فى الأدب وفى المسرح. ويظهر فى الأفق فهم جديد للموضوعية. إن الموضوعية ليست جمع بيانات منفصلة عن الباحث أو كمية، ولكن الموضوعية هى الإقتراب الحى المتفاعل مع هذا الموضوع، وإخراج رؤية. وبتكرار هذه الرؤى لهذا الموضوع يمكن أن تتحقق هذه الموضوعية. الموضوعية هنا ترتبط بفكرة البحث عن نوع من التفكير الأصيل، وأيضًا البحث عن نوع من التفسير يكون فيه درجة من الصدق.. أن يكشف الباحث عن نفسه. وتبدو النفس/ ذات الباحث وكأنها صفحة بيضاء، لأننا نتعلم من خلال التنشئة العلمية التى نمر بها، ومن خلال القراءات، ومن خلال الارتباط بأساتذة بعينهم، ومن خلال إنتماءات معينة. وعليه تترسب فى أنفسنا أشكال كثيرة من التحين. فى اعتقادى أن هذا الجهد التأويلى الذى يحاول فيه الباحث أن يندمج هذا الاندماج تكون أحد نتائجه الهامة هى تخليص الذات من كل هذه الشوائب، فتتحول إلى نفس رائقة كالمرآة يمكن أن ينعكس فيها المجتمع بشكل فيه نوع من الصدق، الذى قد لا يتوفر فى البحث الكمى المجتزأ.

فى ضوء هذا السياق النظرى والمنهجى حاولت أن اكتشف عالم الحياة اليومية فى المجتمع المصرى. والمقصود بعالم الحياة اليومية، هذا العالم السيال المتدفق، وهذه الحياة التى تتكون من التفاعلات الصغيرة والبسيطة، والتى نتعامل معها فى حياتنا اليومية فى الأسرة، وفى الشارع، وعلى محطة الأتوبيس، وفى المقهى، وفى الأماكن العامة حتى داخل المؤسسات. ففى داخل المؤسسات نفسها هناك شكل من أشكال الحياة اليومية داخل أى مصلحة حكومية.. وهكذا. هذا العالم للحياة اليومية ليس عالمًا مستقلا بذاته، وإنما هو عالم يقع تحت ضغط مؤسسى، ويمكن أن يكون ذلك هو الفرق ما بين تحليل الحياة اليومية بوصفها عالمًا مستقلا بذاته، ومحاولة فهم عالم الحياة اليومية فى سياق أقرب إلى السياق التاريخى البنائى. إن هذا العالم للحياة اليومية هو عالم توجد فوقه طبقات أو أركولوجيا نظامية (هى مجموعة من النظم والضوابط الاقتصادية والسياسية والثقافية التى تتدرج من الحياة اليومية نفسها حتى تصل إلى النظام الراسمالى العالمى، مرورًا بالنظم والضوابط الوسطى فى المجتمع القومى/ ص٣١ من الكتاب) فيبدو عالم الحياة اليومية وكأنه عالم مضغوط من أعلى تقف فوقه أركولوجيا نظامية متراصة. وفقاً لهذا التصور يمكن أن نتصور العالم الخاص بالحياة اليومية فى مجتمعات العالم الثالث على أنه سوف يكون أكثر عرضة للضغوط. ففى هذه الحالة هو يخضع لضغوط محلية، وأيضًا لضغوط عالمية، بعكس عالم الحياة اليومية الموجود فى عالم متقدم. ووفقًا لهذا المنظور كان هناك العديد من الإشكاليات فى الإقتراب من هذا العالم.. كيف ندرس هذا العالم من خلال بعض مناهج الإثنوميثودولوجيا؟ وكيف يمكن الاستفادة من هذه التيارات استفادة منهجية وليست استفادة نظرية؛ لأن السياق النظرى قد وضَعْتُه فى قلب نظرية الراسمالى العالمى، وفى دمج واضح جدًا بين فكرة دراسة الحياة اليومية والأركولوجيا النظامية للنظام الراسمالى العالمى. فالإستفادة المنهجية: هى أننى قد عثرت على الأسلوب الذى أصل به إلى عالم الحياة اليومية. حاولت أن أجمع بعض المواقف من هذه الحياة، من خلال المشاهدات، والملاحظات، ومن الخبرة الذاتية، وهى تشكل جزءًا أساسيًا كمصدر للبيانات، ثم من خلال صحيفة لتسجيل المواقف فى الحياة اليومية (صحيفة تسجيل موقف فى الحياة اليومية / ص٢٠٩ من الكتاب). وجمعت مجموعة من هذه المواقف وأخضعتها لتحليل وفقاً لتقسيم بدأ بموضوعات الحياة اليومية، ثم خصائص خطاب الحياة اليومية، والمقصود بالخطاب: شكل الكلام الذى يقال فى الحياة اليومية، وما يرتبط بهذا الكلام من تفاعلات، ومن سياق اجتماعى يشكل بنية. وانتقل بعد ذلك إلى تحليل لغة خطاب الحياة اليومية، وبعد.. علاقة هذا الخطاب أو علاقة خطاب الحياة اليومية بالخطاب المؤسسى الرسمى. هذه التحليلات الأربعة هى التى تشكل منهج هذه الدراسة.. ومن البداية أؤكد أن الحياة اليومية ليست شيئاً منفصلا، وليست شيئًا مستقلاً بذاته، وإنما هى تخضع لأركولوجيا نظامية، ولذلك هى حياة متباينة. ولعل هذه هى النتيجة الأساسية التى يعرض لها الكتاب.. إنها حياة لا تشكل عالمًا واحدًا؛ بل هى منقسمة من الداخل إلى عوالم مختلفة تبعًا للإنتماء الطبقى. فى كل التحليلات محاولة للربط: بين موضوعات خطاب الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وبين خصائص الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وبين لغة

الحياة اليومية وبين الانقسامات الطبقية، وحتى بين العلاقة بالنظم والمؤسسات الرسمية وبين الانقسامات الطبقية. ففيما يتصل بالموضوعات، سوف نكتشف أن عالم الطبقة الدنيا له موضوعات غالباً ما ترتبط بهمومه والمشكلات الحياتية كالطعام والشراب، وإن عالم الطبقة الوسطى ينشغل الخطاب فيه بموضوعات نقدية. دائمًا هناك حديث عن الآخر بنوع من توجيه النقد. وبالتأكيد الطبقات الدنيا ليست لديها الوقت لتوجيه اللوم للآخر، وعندما يوجه اللوم للآخر يوجه فى شكل احتكاكات جسدية مباشرة، إنما فى عالم الطبقة الوسطى نجد الآخر يندرج فى أحاديث هذه الفئات بشكل مكثف، فيظهر هذا الخطاب الساخر، الناقد، من الآخرين، وتظهر فيه تقريبًا كل أسرة، وكل فرد كما لو كان عالمًا مستقلا فى مقابل الآخر السيء، غير المرغوب فيه. هذا النمط يظهر أكثر فى داخل الطبقة الوسطى. أما الطبقة العليا فتنشغل أكثر بموضوعات الاستهلاك. وفيما يتصل أيضًا بالملامح الأساسية فى الخطاب، سوف نجد الطبقة الدنيا يكون الخطاب أكثر انفعالا، وفى الطبقة الوسطى أكثر سخرية، وفى الطبقة العليا يكون أكثر مشاهدة، بمعنى الاستمتاع برؤية الآخرين، وعدم الانخراط فى الحياة بأى شكل. وفى اللغة بعض الخصائص نكتشف منها أن الخطاب اللغوى للطبقة الدنيا فيه قدر من التجسيد والتشبيهات والتقويمات، وفى الطبقة الوسطى فيه قدر من السخرية والنقد، وفى الطبقة العليا قدر من التفرنج وتقليد المجتمعات الغربية. الاهتمام الخاص بالطبقة الدنيا اهتمام معوى، حشوى أكثر إذا استخدمنا لغة أفلاطونية، واهتمام الطبقة الوسطى عقلى معرفى، أما الطبقة العليا فهى أقرب إلى الاهتمام الجسدى.. تجميل الجسد وتنميقه وظهوره فى العالم.

وعندما نتأمل علاقة خطاب الحياة اليومية بمستوياته بالخطاب المؤسسى نجد بالضرورة علاقات للخضوع وعلاقات للرفض. تتجلى أشكال الخضوع هذه فى كيف تلاحق التنظيمات الأفراد الذين يعملون فيها حتى فى منازلهم، وكيف تفرض الثقافة الاستهلاكية على الأفراد أشياء مؤرقة، وكيف تفرض الأجهزة الأيديولوجية للدولة على الأفراد أيضًا أشياء مؤرقة. علاقة الإنسان بالنظم الحديثة. فالطبقات الدنيا تتعامل مع الحداثة والثقافة الحديثة كما لو كانت عبئًا، والطبقات الوسطى تبدو بالنسبة لها وكأنها الهدف أو الطموح، والطبقات العليا تعيش فى قلب هذه الثقافة الحديثة. وفى تحليل كهذا – يهتم بتوزيع أشكال الثقافة الحديثة بين الطبقات – يجنبنا فكرة الثنائية، لأنه لا توجد طبقة تحمل الثقافة الحديثة وطبقة أخرى لا تحمل الثقافة الحديثة، وإنما الطبقات تختلف فى علاقتها بالثقافة الحديثة اختلافًا فى الدرجة وليس فى النوع. وأيضًا فى مسألة أشكال المقاومة نجد أن الطبقة العليا تقاوم الثقافة الحديثة أو تقاوم الأركولوجيا النظامية بنوع من الرومانسية يرتد بها إلى التراث، وارتداء الأزياء التقليدية والنزعة الفولكلورية الحديثة. والطبقات الدنيا فى المقابل تقاوم من خلال الصوفية، أو الاندماج فى الصوفية. وتظهر فى الطبقات الوسطى أشكال متناقضة من المقاومة ما بين العلمانية والتيار الدينى. وعلى العموم، إن دراسة مستويات وأشكال الخطاب والهموم فى التحليل النهائى - الذى نأمله - هو إلقاء الأفكار والحوار فى ضوء المنهج التأويلى.

## شهادة محمود عودة :

هذا الكتاب بين أعمال عديدة قدمها أحمد زايد يثير إشكاليات متعددة، وهى بالفعل إشكاليات مثارة على طول تاريخ التراث السوسيولوجى. ومن أبرز هذه الإشكاليات، إشكالية «الموضوعية والذاتية». لقد تطور علم الاجتماع فى الربع الأول من القرن التاسع عشر. وهنا أحدد هذا التاريخ بالذات، لأنه هو التاريخ الذى شهد صك هذه التسمية «سوسيولوجى» أو علم الاجتماع. لقد تطور علم الاجتماع الرسمى أو الأكاديمى بهذا المعنى فى محاولة لبناء علم للإنسان على نسق العلم الطبيعى، ومن ثم كانت المحاكاة مستمرة فى المنهج، وفى الرؤية، وفى الإجراءات الإمبريقية وما إلى ذلك، إلى المدى الذى حدث فيه ما يمكن أن أسميه باغتراب العلم عن موضوعه. فالعلم تطور أساسًا لدراسة الإنسان والمجتمع، لكنه تحول تحت زعم الموضوعية، وتحت شعار نسق العلم الطبيعى، أو نموذج العلم الطبيعى، إلى تجاهل للإنسان فى حياته الاجتماعية العادية، وإلى إغراق فى دراسة المجتمع بوصفة مؤسسات لها وجود مستقل عن الإرادة الإنسانية، وأن المجتمع الإنسانى هو أكبر من مجرد العناصر البشرية المكونة له، وأنه ينطوى فى ذاته على قوانين موضوعية تحركه، وأن هذه القوانين يمكن اكتشافها من خلال العمل العلمى الذى يسير على منوال العلم الطبيعى. فى الحقيقة إن الاتجاهات الكبرى فى مرحلة النشأة، وعلى طول حقبة طويلة من تاريخ علم الاجتماع قد نحت هذا المنحى، ليست التيارات الدوركامية فقط، وإنما التيارات الماركسية أيضاً. فالماركسية قد وقعت فى نفس المأزق، مأزق التحول من الإنسان إلى المؤسسة.. التحول من الحياة اليومية، الحياة الإنسانية الحقيقية، إلى دراسة العلاقات

والنظم والمؤسسات. وفى هذا الإطار نشأ هذا التناقض المصطنع بين الموضوعية والذاتية، وكان جزءًا عظيمًا من المنهج فى العلوم الاجتماعية، هو: كيف نتجنب الذاتية؟ وكيف نحقق الموضوعية؟. هذا التناقض فى تصورى كان تناقضًا مفتعلا. ليس ثمة تناقض بين الذاتية والموضوعية، بقدر ما هناك من تناقض بين الذاتية والوضعية، أى التيارات الوضعية التى تنحى منحى العلوم الطبيعية فى فهم الإنسان، وفى فهم المجتمع. فالمعرفة الاجتماعية هى فى حقيقة الأمر معرفة ذاتية، وهى معرفة ذاتية؛ لإننا نعرف عن الناس من الناس انفسهم، وإننا كباحثين، إنما نحن ذوات فى المحل الأول نتفاعل مع ذوات أخرى. فالمعرفة السوسيولوجية فى طبيعتها الأساسية هى معرفة بين ذاتية، وأن هذه البين ذاتية فى المعرفة هى الخطوة الأساسية نحو تحقيق الموضوعية؛ بمعنى الفهم الحقيقى الذى يقترب من الواقع الحى للمجتمع الإنسانى وللعلاقات الإنسانية. فليس ثمة تناقض إذن بين الذاتية والموضوعية، وإنما التناقض بين الذاتية وبين اتجاهات معينة تنحو نحوًا معينًا، يمكن ان نطلق عليها الاتجاهات الوضعية أو الاتجاهات المؤسسية.

ولا شك ان هذه الأفكار أصيلة فى الفكر السوسيولوجى ايضًا. لقد رفض تيار فكرى بأكمله منذ القرن التاسع عشر هذه الدعاوى، هذه الدعاوى الوضعية المتطرفة أو الدعاة. ويمكننى أن اشير إلى تيار من بين هذه التيارات الأساسية: تيار فلسفة التاريخ فى ألمانيا، والتيار الكانطى المحدث، الذى حاول منذ البداية أن يقيم تميزًا بين العلوم الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتى أطلق عليها فى ذلك الحين «علوم الروح»، وبين علوم الطبيعة، وأن ثمة فروقًا أساسية بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية فى الهدف وفى المنهج. فالعلوم الطبيعية تستهدف - وهى محقة فى ذلك - التفسير السببى، فمن السهولة بمكان رصد العلاقات السببية البسيطة فى ظواهر الطبيعة وظواهر الكون. أما العلوم الاجتماعية والإنسانية فإن هدفها الأساسى ينبغى أن يكون التأويل وليس التفسير. التفسير السببى فى الظواهر الطبيعية مسألة مشروعة، لأن ظواهر الطبيعة لا يختلف ظاهرها عن باطنها، شكلها عن مضمونها. إن عينة بسيطة من أى عنصر طبيعى يمكن أن تمثل هذا العنصر فى كل زمان ومكان، أما عينة مهما بلغ حجمها من الناس فلا يمكننا أن ندعى أنها تمثل البشر فى ضوء الاختلافات النوعية فى الحياة الداخلية، حتى بين التوائم المتطابقة. فالأسرة الفقيرة المفككة - على سبيل المثال - والمتردية فى أوضاعها، يمكن أن تخرج متطرفًا، ويمكن أن تفرز عبقريًا ومبدعًا فى نفس الظروف الاقتصادية والاجتماعية والثقافية. إذن الخاصية الأساسية التى ذهبت إليها هذه الفلسفة، أو هذا التيار، بوصفها خاصية تميز الإنسان هى خاصية التفرد. وهذه الخاصية لا يمكن الوصول إليها إلا بفهم تعاطفى بين الباحث والمبحوث، بين الذات والموضوع الذى هو ذات أيضًا، بين ذات وذات. إن هذا الفهم التعاطفى هو الشرط الأولى لفهم حقائق الحياة اليومية. ونحن نعلم أن ماكس ڤيبر لعب دورًا كبيرًا فى تطوير بعض أفكار هذا التيار الكانطى المحدث، وتيار فلسفة التاريخ الألمانى حينما طور مفهوم «الفهم التأويلى» باعتباره يشير إلى الفهم التعاطفى، كمحاولة لتأويل الحياة الاجتماعية أو لتأويل الفعل الإنسانى. لكن ماكس ڤيبر فى اللحظة التاريخية التى عاش فيها لم يتخل - رغم اعترافه بأهمية الفهم التعاطفى، وبأهمية الاتجاه الذاتى فى فهم الحياة الإنسانية - عن إعجابه بنسق العلم الطبيعى، فحاول أن يقيم مزاوجة بين الفهم وبين العلاقات السببية، فطور فكرة الفهم السببى ذو المعنى فى ضوء علاقات تاريخية معينة، وحاول أن يقيم نموذجًا فى البحث الاجتماعى يجمع بين الذاتية والمؤسسية، أو بين الذاتية والموضوعية.

إن هذه الإشكالية تطرح بشكل علمى، وربما لأول مرة فى كتابات عربية، وفى بحوث عربية. فى البحث الذى يقدمه أحمد زايد: إشكالية العلاقة بين الذات والموضوع، بين المؤسسة والحياة المعاشة أو أسلوب الحياة المعاش، بين أفكار الناس فى حياتهم اليومية البسيطة وبين المؤسسات التى يعيشون فيها. وربما هذا ما آخذه عليه فى هذا العمل.. أنه قد نحى، ولكن بشكل مختلف، منحى ماكس ڤيبر، فهو لم يتخل عن إعجابه بعلم الاجتماع المؤسسى، وحاول أن يطرح «توليفة» يربط فيها دراسة الحياة اليومية بدراسة المؤسسات. وفى الحقيقة إن كثيرًا من المفكرين النظريين من الممكن أن يختلفوا معه اختلافًا جذريًا فى هذه النقطة. فدراسة الخطاب أو دراسة الحياة اليومية «كنص» تختلف عن دراسة الحياة اليومية كـ «سياق»، وإن كان هناك بعض المنظرين المعاصرين الذين رجع إليهم أحمد زايد يدافعون عن نفس الفكرة التى نفذها. فالتأويل كما هو فى النقد الأدبى، أو مدرسة ميشيل فوكو تحديدًا، هو تأويل من الداخل.. تأويل للنص من الداخل. أى إن معنى النص علينا أن نجده فى بنية النص من الداخل، وإن محاولتنا ربط النص ببنى خارجه عن النص هى محاولة فيها شيء من التلفيق؛ ولكن الجديد فى محاولة أحمد زايد هو ربطه بين تأويل النص وبين التحليل الماركسى.

وفى الحقيقة أننى أجد فى مصر مدرسة باكملها لا تجد غضاضة فى الربط بين التأويل وبين التحليل الماركسي، علمًا بأن فوكو ـ رائد التأويل ـ حين سئل عن ماركس، قال: ومن هو ماركس هذا؟!. إنه يكره ماركس كراهية عميقة، ولا يعترف إطلاقًا بالتحليل الماركسي؛ لكننى فى حقيقة الأمر اجد هذا الربط ربطًا مقبولا. ومنذ فترة قريبة كنا فى مناقشة مع الباحث الفلسطينى ادوارد سعيد حول هذا الموضوع. وادوارد سعيد من المدرسة التى لا ترى أية علاقة بين فوكو وبين التحليل الماركسى. فالاتجاهات الهيرومينوطيقية هى اتجاهات فينومينولوجية ذاتية تنطلق من مسلمة أساسية، هى: «إن العالم لا وجود له إلا من خلال الوعى»، وليست هناك حقائق إطلاقًا تحقق نفسها بنفسها، حتى حقائق العالم الموضوعى، و إن حقائق العالم الموضوعى فى حاجة إلى ذات تدركها لتظهر إلى حيز الوجود، بالمعنى العلمى أو بالمعنى الابستمولوجى (المعرفى). فالعالم لا يفهم بذاته، والحقائق لا تتحدث عن نفسها. ومن ثم فإن الهوة النظرية شاسعة بين تحليل النص كمنهج.. بين التأويل كمنهج، وبين الربط المؤسسى او التحليل المؤسسى بعامة، والتحليل الماركسى بصفة خاصة. وربما كان مكمن الخطورة فى عملية الربط هذه.

لا شك أن هذه إضافة من أحمد زايد، ولا شك أنها مقنعة فى كثير من الأحيان، وهى أن المنهج الفينومينولوچى الذى يشترط التعليق واستبعاد كل الأفكار النظرية المسبقة، او على الأقل الاحتفاظ بكل النظريات التى فى الميدان، والتى فى ترسانتنا العلمية، بوضعها بين قوسين، ومقاربة الموضوع بشكل مباشر، واستلهام المعرفة من التجربة الذاتية، وإنه من خلال تكرار التجارب الذاتية سوف نعرف أى النظريات التى يمكن أن تكون أكثر صدقاً. فالخطورة إذن فى التحليل الذى اجراه أحمد زايد.. فى تحليل النص فى علاقته بالسياق الطبقى، وبالسياق العالمى، فى أنه ربما يضاف نص إلى النص هنا. إن هذه الظاهرة ملحوظة، فلقد ركز على اللغة الخاصة التى تميز الطبقات الدنيا عن الطبقات الوسطى عن الطبقات العليا، وعن الهموم والمشاكل الخاصة التى تظهر فى لغة خطاب الطبقة الدنيا، ولغة خطاب الطبقة الوسطى، ولغة خطاب الطبقة العليا. والسؤال الآن: أين اللغة المشتركة؟ الا توجد لغة مشتركة نهائيًا؟. فى تقديرى إن فكر احمد زايد هنا هو الذى أملى على الخطاب لغة قد تكون غير موجودة فى بعض الأحيان، فهو أضاف إلى النص المعاش فعلاً نصًا من عنده هو.. نصًا فى ذهنه هو، وليس أدل على ذلك من أنه، إذا قرأ أحد هذا النص من منطلق تحليل نفسى، ربما وجد شيئًا آخر لم يشر إليه أحمد زايد.

أنتقل إلى نقطة ثانية. إذا كان عندى كشاف أو مصباح أولى أقرأ من خلاله النص، فسوف يضيف إلى النص معانى جديدة، ولكنه سوف يخفى أيضًا معانى. وهنا آخذ على المعالجة، فى بعض الأحيان، أن أحمد زايد لم يحقق تمامًا الدعاوى الرائعة التى بدأ بها، وأنه سوف يدرس الحياة الإنسانية كحياة حقيقية معاشة.. الناس فى بساطتهم، فى كلامهم، فى حوارتهم العادية، فى مناقشتهم لمشاكلهم.. إننى الح تعاملاً مع البشر كدمى ـ على حد تعبير الفرد شوتز، لا يوجد فرق كبير إذا اخترت عينة من الناس وصممت استمارة. الاستمارة تعكس أهدافًا فى ذهنى، وتعكس فروضًا، ولا تعنى شيئًا عند العينة؛ ولكنها تعنى حاجة بالنسبة لى، وقد فرضتها عليهم وحصلت على إجابات. والحقيقة هنا انا لا اعمل بحثًا عن حياة الناس، وإنما أعمل بحثا عن دمى انا صنعتها باختيارى، العينة بمواصفات معينة. هذا الاتجاه فى بعض الأحيان لا يتم التخلص منه تمامًا؛ فالتسجيل المصطنع للمواقف، أو الذى قد يكون مصطنعًا، فى بعض الأحيان، وعلى الرغم من أنه يجرى فى الحياة اليومية؛ لكنه يجرى فى الحياة المعلنة. فالنص المدروس هو النص المعلن، وفى مجتمعنا والمجتمعات التى تعيش نظم سياسية واجتماعية معينة، النصوص المعلنة قد تختلف اختلافًا جذريًا عن النصوص غير المعلنة. وكنت أمل من أحمد زايد الا يكتفى بدراسة النص المقال، وإنما يتوجه إلى النص المسكوت عنه، النص الذى لم يقل، أو النص الذى يقال فى العلاقات الحميمية، وفى الظروف الحميمة التى يمكن أن تكشف بالفعل عن معاناة الناس، وعن المشاكل التى يمرون بها فعلاً.

## شهادة فتحى ابو العينين :

الاحتفاء بهذا الكتاب واجب لمجموعة اعتبارات، من الممكن التعرف عليها لو أننا قارنا بين نوعية هذا البحث ونوعية السائد من البحوث فى المشهد العلمى فى مجال علم الاجتماع فى مصر. نعلم تمامًا من تاريخ علم الاجتماع فى مصر نوعية الاهتمام النظرى، وأيضًا نوعية الاهتمام بالموضوعات التى يتصدى لها الباحثون فى مصر، سواء فى شكل رسائل جامعية، أو فى شكل بحوث خارج أسوار الجامعة. نعم إنها تطرح موضوعات هامة جدًا من بينها: التخلف والتنمية والصناعة والتغير الاجتماعى ومشكلات

اجتماعية أخرى؛ لكن رغم خطورة وأهمية هذه الموضوعات تظل دائمًا مشدودة نحو صياغات نظرية تقليدية، بل أحيانًا تستخدم مفهومات ثبت بالفعل أنها لا تلائم التربة المصرية وطبيعة المجتمع المصرى. ومع ذلك يظل النقل بغير نقد وتمحيص لهذه المفهومات والصياغات المطورة فى مجتمعات أخرى غير مجتمعنا مستمرة. نعلم أيضًا أن إحدى سمات البحوث الاجتماعية التى تجرى فى مصر هى الاستغراق فى الكلام النظرى والغموض، ومن ناحية ثانية الاستغراق فى مجموعة جداول ومعاملات ارتباط وإحصاءات تجهز على الطبيعة الإنسانية للظاهرة الإنسانية الاجتماعية، ويتحول الإنسان والكائن الإنسانى إلى مجموعة أرقام ومجموعة جداول ونسب مئوية. وتحت الجداول مجموعة سطور أفقية لا تقول شيئا أكثر مما تقول الجداول الراسية. وهنا الراسى والأفقى واحد لا يصل إلى المعنى والجوهر، جوهر الإنسان، وجوهر حياة الجماعات، وحياة الأفراد.

وبالفعل أسلوب البحث الذى بين أيدينا ومنهجه، فضلاً عن الرؤية التى توجهه، يجعل هذا البحث من البحوث المتميزة. يضاف إلى ذلك شىء أساسى وهو موضوع البحث نفسه: «خطاب الحياة اليومية». وأيضًا هذا الحوار، المثار فى هذه الندوة، حول البنى والمؤسسات والنظم الاجتماعية يجعلنا بالضرورة نسأل عن نشأة العلم. علم الاجتماع نشأ فى مواجهة مشكلات كبيرة كانت تواجه الدول الأوروبية فى القرن التاسع عشر.. نشأ لمواجهة المشكلات على المستويات البنائية، ولم يصل إلى إدراك أن هناك مستو ثان من الحياة يحتاج إلى الاهتمام إلا قريبًا جدًا. هذا ما حدث عندما بدأت مجموعة من التيارات الفكرية تتخلى على المستويات النظامية والبنائية الكبرى عن النزول إلى مستوى حياة الأفراد. كان هذا الاهتمام بحياة الأفراد فى البداية بعيدًا عن تفسيرها فى السياقات التى كان يعيش فيها الأفراد.

وإذا نظرنا إلى الدراسات الأوروبية الآن نجد العودة إلى النظر للظواهر الإبداعية والنصوص فى سياقها. هذه الدعوة ظهرت بعد ما ظهر تيار فكرى فرض نفسه على مختلف العلوم الاجتماعية، وبالذات فى مجال النقد الأدبى وتفسيره للإبداع، إلى أن النظر إلى الشىء كبنية مغلقة مكتفية ذاتيًا، وليست فى حاجة إلى أى شىء خارجها لتفسيرها. الآن عودة إلى رفض هذا الاتجاه؛ لأنه وصل إلى طريق مسدود، وأصبح كل مفكر، وكل باحث، يهتم بدراسة ظاهرة: فكرية، فنية، أدبية، سياسية أيًا كان ينظر إليها كبنية لها عناصرها، والعناصر لها علاقتها ببعضها، ولكن هذه البنية موجودة فى بيئة، وموجودة فى سياق معين، ولابد أنها مشدودة بشكل أو بآخر بآلية أو بأخرى. وهذا لا ينزع منها إمكانية استقلالها، وأيضًا لا ينفى ارتباطها بسياق أوسع، وبدون هذا السياق الأوسع لا يمكن تحقيق الفهم الأشمل، والأكثر استيعابًا لطبيعة بنية ما؛ سواء أكانت هذه البنية نصًا أدبيًا، أو جماعة اجتماعية، أو مجتمعًا أكبر من مستوى الجماعة الاجتماعية.

مزية هذا الكتاب هى الانفتاح على الإنجازات الحديثة فى علم الاجتماع، والإفادة النقدية منها فى معالجة الموضوع المطروح للبحث، سواء أكان الموضوع «خطاب الحياة اليومية» أو الدراسات الأخرى التى يقدمها أحمد زايد بين الحين والآخر: «الاستهلاك»، و«الثقافة الاستهلاكية»، و«الحداثة فى التربة المصرية وإشكالياتها» إلى آخره؛ ولذلك من الطبيعى أن مثل هذا الاهتمام النظرى وبموضوعات معينة تصاحبه وتلازمه عملية ربط وثيقة جدًا بين النظرية من ناحية؛ وبين البحث من ناحية ثانية، وهذا ما نفتقده فى كثير جدًا من البحوث الاجتماعية التى تجرى. موضوع البحث هو «خطاب الحياة اليومية».. هذا الخطاب ببساطة يتبدى فى حديث الأفراد مع بعضهم البعض، والجماعات من خلال تفاعلاتهم اليومية، وما يحتويه هذا الخطاب من عناصر مختلفة: اللغة، رموز، إيماءات، حركات، أمثال تشيع وتنتشر بين الناس. ولو أن باحثًا آخر غير أحمد زايد يتصدى لهذا الموضوع لشد إلى مناطق أخرى، لمنطقة الفولكلور مثلاً. هنا نحن بالطبع لا نقلل من شأن الفولكلور، ولكن فى كثير من الأحيان تأتى هذه المعالجات على درجة من التبسيط تخلع المعنى العميق والهام والجوهرى للظاهرة. ومن الممكن أن يشد الباحث إلى سجن آخر هو سجن النزعة الإمبريقية، أو النزعة الواقعية المفرطة، والتى تحول الظاهرة إلى أرقام وإلى معالجات تجزيئية. الدراسة الحالية التى نناقشها نأت بنفسها عن أسر الفولكلور التبسيطى وعن سجن الإمبريقية المفرطة، وفى الوقت نفسه لم تطمس حقيقة الأفراد، إنسانية الإنسان، ولم تجهز على الجماعة ككائنات إنسانية. هذه الدراسة لم تتعامل مع الموضوع باستخدام أساليب إحصائية ومعاملات ارتباط معقدة، لأن أحمد زايد مؤمن بأن خبرة الحياة اليومية هى نتاج لخبرتين: خبرة الباحث من ناحية، وخبرة المبحوث من ناحية ثانية. هذه نظرة تعكس نزعة إنسانية، وتؤكد تواضع الباحث كقيمة، وابتعاده عن المعانى التقليدية المبتذلة للموضوعية. لم تعد الموضوعية أن تكون هناك مسافة بينى وبين الموضوع الذى أدرسه، بل الموضوعية أصبحت إقترابًا أكثر من الموضوع وفهمه من داخله. أما الموضوعية تاريخيًا

فكانت مستوردة من العلوم الطبيعية، وأوصلتنا إلى بعض التشخيص والوصف؛ لكنها لم توصلنا إلى معرفة الشىء من الداخل أكثر، وبالتالى فهمه أكثر. الحياة اليومية فى هذا الكتاب تبدو منظوراً إليها هى وخطاباتها بوصفها فى حالة تشكل، فى حالة بنينة.. بنية تتشكل وليست ثابتة، وإنما هى دائماً فى حركة، وهذا ما يضفى على البحث طابع الدينامية. وهو بهذا يعترف بالطابع المتحرك لأى ظاهرة. الهام هو كيف ندرك هذه الدينامية؟ ونشخصها فى الحياة اليومية المصرية عبر خطابات موجودة، وأيضًا خطابات تضاف باستمرار. هناك خطابات تضاف، وبعض الخطابات تضمر أو تختفى، وبعض الخطابات ربما كانت موجودة وتظهر ثانيًا للعيان، أو تظهر فى ثوب جديد.. هذا ما أقصده فى إدراك الدينامية فى المجتمع المصرى وخطابات حيواته. هذا التنوع أعطى فرصة كبيرة للباحث أن يقدم تأويلات، موضوع التأويلات هذه هو المعضل الرئيس فى هذا المنهج. سمحت هذه الرؤية بتقديم تأويلات متعددة لمستويات متعددة لهذا الخطاب، - خطاب الحياة اليومية فى المجتمع المصرى - وأيضاً أسهمت فى إثراء البحث بتعميمات وأنماط عامة من الممكن أن تفيد فى إدراك وتوسيع مجال حس مرهف بالوعى بالحياة. فأنا أزعم أن هذه الدراسة تضيف.. أنا فتحى أبو العينين قبل قراءة الدراسة أختلف بعد قراءة الدرسة.. أضيف إلىّ.. اتسعت الرؤية.. رأيت حاجات لم أكن أراها قبل القراءة. بهذا المعنى أرى أن هذا البحث يحقق بعض الأهداف العزيزة على الإنسان بشكل عام، وعلى الإنسان الباحث المهموم بإدراك الحياة الاجتماعية من حوله. هموم أحمد زايد ليست هموماً أكاديمية صارمة قائمة على تأسيس مسافة بينه وبين القارئ العادى. هنا لابد أن أحدد موقفى من هذه الكتابات، فإنا ضد هذه البحوث حتى لو قيل عنها أنها رصينة وعميقة وأكاديمية، مادامت لا تسهم فى إرهاف حسى بالحياة. هذا البحث موجه بمجموعة قضايا نقرؤها فى ثنايا الكتاب. هنا هم، أو باحث مهموم، وأيضًا منطلق من خاصية الباحث بوصفه باحث اجتماعى. هذا الهم يدفعه إلى الغوص فى الحياة الاجتماعية ومعه أدواته التى تمكنه من أن يلتقط حاجات لا يراها إلا غوّاص، أيضًا يوحى بموضوعات وإشكاليات من الممكن أن تكون موضوعات لبحوث أخرى على نفس الدرجة من الأهمية والإبداع: مسألة اللغة، التواصل، تمايز الطبقات الاجتماعية فى مصر فيما يتعلق بـ الكلمات، والمفردات، والجمل، والأمثال. هذه المسائل عالجها فى بحثه ولكنها من الممكن أن تكون مباحث مستقلة فى مجال علم اللغة الاجتماعى - هذا العلم جديد، وفى مصر لا توجد أية اسهامات فيه، سواء على المستوى النظرى أو المستوى الميدانى - ونحن فى أمس الحاجة إلى اسهامات فى هذا المجال. السؤال الآن: هل هناك علاقة بين انتماء الشخص إلى جماعة ما أو شريحة اجتماعية أو طبقة اجتماعية معينة وبين طريقة التعبير واستخدامات اللغة والمفردات، أو حتى الحركة الجسدية فى الحياة. فهل حركة العامل فى الأتوبيس مثلا هى نفس حركة المهندس أو الطبيب؟ وهل حركة المرأة مثل الرجل؟ هذه المسائل تثير سوسيولوجيا التعبيرات بكل أشكالها، وأحد شواغلها التميز فى الانتماء، وعلاقته بأشكال التعبير المختلفة.

إذن أحمد زايد انطلق من رؤية أبعدته عن الرؤى الكلاسيكية والنظريات الكلاسيكية، والتى تهتم بدراسة البنى والمؤسسات والمشكلات التى كان يهتم بها علم الاجتماع الكلاسيكى، فقد استفاد من اسهامات مدرسة فرانكفورت والفينومينولوجيا والإثنوميثودولوجيا ودراسة الجماعات فى حياتها اليومية. ويقدم لنا، نتيجة استخدام هذه الأطر النظرية، مجموعة فروض يسعى البحث فى اختبارها عبر فصول الكتاب. على سبيل المثال الخصائص العامة التى يتسم بها خطاب الحياة اليومية فى مصر، فهو يتسم بمجموعة سمات: إصدار الأحكام التقويمية السريعة نحو الأمور والأشياء والأشخاص.. النقد الموجه إلى السلوك والمؤسسات.. الحنين إلى الماضى أو التوحد مع هذا الماضى، وهو فى الغالب رومانسى.. «الأنامالية» أو اللامبالاة التى تظهر فى ميل الخطاب إلى عدم حسم الأمور، وعدم تحديد المواقف، والرغبة فى إرضاء المخاطب.. نزوع الخطاب إلى التذمر أو المبالغة أو البطولة الاستعراضية.. التطرف فى الاستجابة، بمعنى الانتقال من حال إلى حال نقيض، من التصلب الشديد والحماس إلى التسامح.. السمة العامة لخطاب الحياة اليومية فى مصر هى التناقض الداخلى، وعدم التجانس، والميل إلى عدم الاتفاق. لكن يكتشف الباحث رغم هذا أن هناك قدراً من التجانس الذى يتميز به كل خطاب من الخطابات التى يعالجها؛ لأن أحمد زايد قسم خطابات الحياة اليومية وفق مجموعة من المتغيرات: متغير طبقى (طبقات عليا، طبقات وسطى، طبقات دنيا)، ومتغير القطاعات (الريفى، الحضرى) ومتغير المهنة (عمال، موظفون)، إلا أن هذا التقسيم يوجه له بعض النقد، رغم هذا التمايز. فالباحث يستنتج أن هناك نوعًا من التجانس بين كل خطاب من الخطابات التى يعالجها. على سبيل المثال: الخطاب الريفى

يلتف حول الأحكام التقويمية والحنين إلى الماضى، والخطاب الحضرى يتمركز حول النقد والتطرف فى الاستجابة. خطاب الطبقة الوسطى وصفه بأنه ممتعض، أى معبر عن موقفه من العالم المحيط به بصورة نقدية. خطاب الطبقة الدنيا منفعل، أى سريع الحكم، ولا يكترث كثيراً إلا بما يمس الوسط المعيشى لهذه الطبقة الدنيا مسًا مباشرًا. فى الحقيقة، إن مسألة التقسيمات الطبقية مسألة من أصعب ما يكون، ولكن معالجة أحمد زايد فيما يتعلق بالتمايز الطبقى وفق خطاب الحياة اليومية لكل طبقة تحتاج إلى تأمل. فخطاب الحياة اليومية للطبقة العليا تسود فيه موضوعات معينة أغلبها حول الجسد (الملابس، العطور، الرياضة، النادى) ويهتم بالمظهر والتأنق، وخطاب الطبقة الوسطى يتركز حول المعرفة، وخطاب الطبقة الدنيا يتمركز حول المعدة. وأيضًا هناك شكل تعبيرى حسب التمين. فخطاب الطبقة العليا يشيع فيه التكلف والمبالغة والتغرب واستخدام التعبيرات الأجنبية، وخطاب الطبقة الوسطى يشى بالسخرية والسخط واستمرار الشكوى والشعور بالعجز، وخطاب الطبقة الدنيا سمته المميزة التجسيد واستخدام التشبيهات، سواء أشياء مادية أو أوصاف مجسدة.

استخدم أحمد زايد أداة معينة فى تسجيل المواقف (صحيفة تسجيل المواقف)، ويبدو أن مثل هذه الأداة لا تمكن من معرفة الوضع الطبقى الحقيقى للمبحوث. وأيضًا لا يوجد تصنيف طبقى واضح للمجموعة التى أجرى عليها البحث، والتى نطلق عليها تجاوزاً عينة عشوائية؛ ولكنها ليست عينة بالمعنى الصارم والدقيق. وعلى كل ليس لازمًا أن تكون هكذا؛ ولكن معيار التصنيف الطبقى هنا معيار يوجه إليه نقد - مع الأخذ فى الاعتبار صعوبة الكلام عن التصنيفة الطبقية فى مصر - فهل أبناء الطبقة العليا هم الذين يذهبون إلى النوادى؟ وهل يجوز تصنيف العمال والموظفين؟ أليس هذا تصنيفًا مهنيًا؟، وأيضًا هناك مواقف كثيرة جداً فى السوق، فى المصعد.. إلى آخره؛ لكن السؤال يثار.. كيف كان الشخص الذى يسجل هذه المواقف، أو يشارك فى هذا الحدث، يتأكد من الموقع الطبقى للمبحوث؟.

وفى نهاية هذا التقييم الثرى دار حوار طرحت فيه مجموعة من الأسئلة منها: خطاب الحياة اليومية فيه نوع من التشويه.. لماذا؟، مسألة المتغير القائم على الاختلاف بين الطبقات أليس هو استدعاء لغة قديمة فى الخطاب العام؟، هناك طبقات جديدة فى المجتمع لها خطاباتها، كيف نكتشف طبيعتها؟ مسألة الحنين إلى الماضى ليست قضية فولكلورية بحتة، وإنما هى هم من الهموم التى تنتاب الشخصية المصرية، فهل هى هروب إلى الماضى أم بحث عن الهوية المصرية؟، قضية الانصهار بين الذات والموضوع وما أثارته من مشكلات فى البحث؟ مسألة الأداة المنهجية (صحيفة تسجيل المواقف) ومدى ملائمتها للبحث الاجتماعى؟. وعلى العموم هذه الندوة قدمت لنا جانبًا هامًا من حالية علم الاجتماع فى مصر، أملا فى آفاق أوسع لفهم الإنسان المصرى وقضاياه وهمومه.



# مؤتمر العادات والديانات السماوية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا

بودابست ـــ المجـر

أحمـد محمـود

**عقد فى العاصمة المجرية بودابست فى الفترة من ١٩ إلى ٢٥ سبتمبر ١٩٩٣م مؤتمر عن العادات والديانات السماوية فى الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وشارك فى المؤتمر الذى نظمته جامعة يوتوفوس لوراند بالاشتراك مع جامعة ليدز بإنجلترا باحثون من مختلف دول العالم.**

تقدم الدكتور صابر العادلى الأستاذ بجامعة بودابست ببحث عنوانه «غولة سيوة»، وهو دراسة فى التوفيق العقائدى والدينى. يقول الباحث: إن هذه العادة التى يتميز بها الحداد فى واحة سيوة تستحق البحث والدراسة، فالأرملة هناك تسمى «الغولة». ومع الفظاعة الشديدة التى ينطوى عليها هذا الموضوع، يرجع الباحث ذلك إلى خوف السيويين المزعوم الذى يدفعهم إلى عزل الأرملة وتحريم الكلام عليها، بالإضافة إلى حرمانها من بعض الأطعمة. وهم يعللون ذلك بخوفهم من الشر الكامن فى عينيها.

وتكشف الدراسة عن عقائد ثلاث مندمجة ومنفصلة فى آن واحد تحت عقيدة «الغولة». وهذه العقائد هى الخوف من العين والحسد، والخوف من الجن والعفاريت، والخوف من شبح الموت. كما تكشف أيضاً عن أن الخوف الحقيقى من الأرملة هو خوف عليها، وكذلك عن الأصول الزنجية الأفريقية، كسائر مراسيم الحجر وتحريم الكلام.

ويتساءل الباحث عن كيفية تبنى جماعات أرقى ثقافياً لعقائد وممارسات جماعات أدنى منها ثقافياً.

وكانت النذور كما يمارسها المسلمون والمسيحيون والدروز فى لبنان موضوع البحث الذى تقدمت به الدكتورة باتريشيا ميهالى نبتى من الجامعة الأمريكية فى بيروت. وهى تقول إن النذر عقد بين الإنسان والقوى الغيبية. وفى هذه الحالة يطلب صاحب النذر من تلك القوى أن تقضى له مسألة ما، على أن يبادل هو ذلك بعمل ما فى حالة قضاء حاجته. وغالبا مايكون النذر طلباً لشفاء أحد الأقارب أو رغبة فى الإنجاب. وتقول الباحثة إن النذر موجود لدى الطوائف الإسلامية والمسيحية والدروزية فى لبنان.

وتقارن هذه الدراسة بين أنواع الحاجات والنذور التى يتعهد بها الأفراد فى حالة تلبية حاجاتهم، ومدى إلتزام هؤلاء الأفراد بنذورهم. وهى أيضًا تناقش التداخل الدينى، مثل

قيام المسلمين بنذر شيء ما في أحد الأضرحة المسيحية. كما ان بعض المسيحيين يدخلون عنصراً إسلامياً في قسمهم الخاص بالنذر.

وقدم الدكتور محمد عبده محجوب أستاذ الأنثروبولوجيا ووكيل كلية الآداب بجامعة الإسكندرية بحثاً عنوانه «المجنى عليه والقضاء العرفى»، وهى دراسة أنثروبولوجية فى التراث الشعبى لقبائل أولاد على بالصحراء الغربية المصرية. وهو يشير إلى أن لدراسة العرف والتقاليد القبلية أهمية تاريخية، نظرية وتطبيقية، تبرز فى فترات التحول الجذرى الذى نعايشه فى تلك المجتمعات التى نجحت فى تكوين دول عصرية، وقطعت شوطاً كبيراً، ليس فقط فى مجال توطين البدو، ولكن أيضاً فى مجال التحضر الذى بلغ مداه فى بعض البلدان إلى الحد الذى يعرف بـ «التحفز الزائد». وهو يؤكد ضرورة تسجيل تلك الأعراف القبلية والسلوكيات والعادات والتقاليد والقيم التى يخشى اندثارها.

وموضوع البحث هو «مواد» القانون العرفى التى تنظم القضاء وتبين حقوق المجنى عليه ووسائل إثباتها فى قبائل أولاد على. كما أن البحث يعنى بصورة خاصة بالتعريف بالنسق السياسى والقضاء العرفى فى المجتمعات القبلية، والتعريف بالمجنى عليه ووسائل إثبات الأفعال التى ترتكب فى حقه، وإجراءات التحقيق فى دعوى المجنى عليه وحقوقه، وكيفية ومدى اتفاقها فى قبائل أولاد على، التى تعكس الكثير من الخصائص المميزة للقبائل العربية المعاصرة.

أما الدكتورة ماريت ايرازكى فان بيك، من قسم لغات وثقافات الشرق الأوسط الإسلامى فى جامعة ليدن بهولندا، فتتناول فى بحثها موضوع «أولياء مراكش السبعة». وهى تقول إن هؤلاء هم سيدى يوسف بن على والقاضى عياض وسيدى بلعباس وسيدى إبن سليمان الجزولى وسيدى عبد العزيز ومول لقصر والإمام السهيلى.

والذى دعا الباحثة إلى عمل هذا البحث هو معرفة وضع هؤلاء الأولياء بعد ٦٩ عاماً من ظهور مقالة أونرى دى كاسترى فى مجلة Hepéris. وبعد بحث استمر شهرين وجدت الباحثة أن الحصول على معلومات حول هذا الموضوع مسألة ليست سهلة.

وكان أول ماتوصلت إليه هو اختلاف أهل مراكش حول أسماء الأولياء السبعة، بل إنها وجدت أن كثيراً منهم لا يعرفون أسماءهم، وربما يضيف البعض ولياً أو اكثر ليس ضمن هذه المجموعة. كما أن هناك من يقول إن تلك الأسماء ليست أسماء الأولياء السبعة، وهؤلاء يعتقدون أن الأولياء السبعة هم هؤلاء الأطفال المدفونون إلى جانب بعضهم فى أحد المنازل القريبة من سيدى بلعباس. والذين يزورون سيدى بلعباس يزورون أيضاً مقام هؤلاء الأطفال. ويقال الشىء نفسه عن القبور السبعة الموجودة فى أحد منازل درب السبعة رجال بالقرب من شارع الديباج فى مراكش.

ومازالت الحكايات تروى حتى الآن عن كرامات هؤلاء الأولياء، وغالباً ماتكون الرواية على لسان العجائز وكبار السن من الرجال وبعض الرواة المحترفين فى الميدان الشهير بوسط مراكش. هذا بالإضافة إلى بعض الأغانى القديمة التى تتناول هذا الموضوع. كما أن الشحاذين يستعملون فى بعض الأحيان اسم سيدى بلعباس كوسيلة لجعل المارة يتصدقون عليهم.

ويعتقد الناس أن أربعة من هؤلاء الأولياء لديهم القدرة على الشفاء من بعض الأمراض، وهناك أيام معينة يفضل فيها زيارة كل واحد منهم. فمثلا يفضل زيارة سيدى بلعباس يوم الأربعاء، ومول لقصر يوم الخميس. وتقام سوق عامرة فى الطريق إلى ضريح بلعباس. كما أن عازفى الموسيقى وكل أنواع الرواة يحيطون بزاوية مول لقصر فى يوم زيارته. ويتم بيع الخبز، الذى تتلى عليه بعض التلاوات لمباركته، بالقرب من ضريح سيدى بلعباس مساء كل أربعاء، ثم يباع هذا الخبز مرة أخرى لبعض أحباب الولى. ويقابل الخبز التمر والماء الذى يباع عن طريق ذرية مول لقصر كل خميس.

ويقام «الموسم» السنوى أو مولد «مولد لقصر» حيث يتم ختان مئات الأولاد فى زاويته، كما أن آذان الكثير من الفتيات يتم ثقبها فى تلك المناسبة. وغالباً ما يأتى هؤلاء الأولاد والبنات من مراكش وما حولها.

وتقول الباحثة إنه لم يعد يحتفل أحد بـ «موسم» الأولياء الستة الآخرين. فقد حظر مثلا الاحتفال بموسم سيدى بلعباس، بسبب الاضطرابات والمشاكل التى تحدث فى مثل هذه المناسبات.

وتناول الأستاذ الدكتور الكسندر فودور من بودابست موضوعا له علاقة بالسحر والتنجيم وهو «طاسة التنجيم فى السحر العربى». ويهدف هذا البحث إلى دراسة الكتب السحرية فيما قبل الإسلام، وخاصة اليونانية والرومانية والقبطية، والآثار المحتملة لتلك الكتب على كتب السحر العربية التى جاءت بعدها. وقد إعتمد الباحث على كتب السحر العربية الحديثة المطبوعة، والتى كانت مصر المورد

الرئيسى لها. وهى معروضة للبيع حالياً فى كل مكان من الوطن العربى.

وقد وجد الباحث أن المادة التى تحتويها تلك الكتب تدل على وجود تشابه ضخم بينها وبين أوراق البردى السحرية اليونانية التى كتبت فى الفترة بين القرنين الثانى والخامس الميلاديين، ويوضح البحث هذا الأثر من خلال دراسة الوصف العربى لممارسات التنجيم التى تستفيد بصورة أساسية من استخدام طاسة مليئة بالماء أثناء عملية التنجيم.

ويقول الباحث إن أمنية أى مؤمن فى الديانة الشعبية كانت الحصول على نبوءة، وكانت تلك مسألة واسعة الانتشار، وتميزت القرون الأخيرة فى مصر قبل الإسلام بهذا التدين الشعبى، لذلك ليس مستغربا أن نجد تشابها بين الوصفات التى تحتوى على وصف لطاسة التنجيم الموجودة فى الكتب السحرية اليونانية الرومانية وكتب مصر الإسلامية.

وتقدم الدكتور ليون بسكنز من قسم لغات وثقافة الشرق الأوسط الإسلامى بكلية الاداب بجامعة ليدن الهولندية ببحث عنوانه «العقد والدخول». ويتناول البحث الزواج فى الشريعة الإسلامية والعادات الشعبية فى المغرب. ويستهل الباحث بحثه بتوضيح كيفية العقد فى الشريعة الإسلامية وما يصحب ذلك من مهر ودخول بالعروس.وهو يشير إلى أن الدخول له دور محورى فى إتمام الزواج. كما أنه يشكل جانباً هاماً فى عادات الزواج وطقوسه التى تختلف باختلاف المنطقة والمستوى الاجتماعى. والزواج نفسه، كما يقول الباحث، يساهم فى تغيير الوضع الاجتماعى للرجل أو المراة، حيث إنه «نصف الدين».

وتبدأ مراحل الزواج فى المغرب بالتفاوض بين عائلتى العريس والعروس ثم الخطبة وبعدها العقد. اما حفل العرس الذى ينتهى بالدخول، فله مكانة هامة بين مراسم الزواج. ويقول الباحث: إن الفروق بين القواعد الرسمية والعادات الشعبية تثير عدداً من التساؤلات. فمثلاً: ما هى العلاقة بين تفسير القانون وعادات الزواج من جهة والظروف المحلية من جهة أخرى؟ وما العلاقة بين المجتمع المحلى والدولة؟ وهل الممارسة المحلية تفسير محلى للقانون الرسمى أم نظام مستقل للقانون العرفى؟ ويرى الباحث أن تطورات العلاقة بين المجتمع المحلى والحكومة المركزية مسألة فى غاية الأهمية.

وناقش الباحث تلك الأسئلة جميعها من خلال المادة التى قام بجمعها أثناء العمل الميدانى فى صاليه والمنطقة الريفية المحيطة بها، وخاصة المعمورة الواقعة على ساحل المحيط الأطلسى.

وبالنسبة لمسألة الشهود، يشير الباحث إلى «الشهادة اللفيفية» التى يقول إنها توضح التأثير المتبادل بين التراث المكتوب والممارسة المحلية. وهو يقول إن هذا النوع من الشهادة تأثر بالقسم الجمعى لدى قبائل البربر. وهذه الشهادة تختلف عن الشهادة الفقهية التى لا تحتاج سوى لشاهدين من الرجال العدول. ولا تقول الشهادة الفقهية إنه كلما زاد عدد الشهود كانت الشهادة أفضل. إلا انه فى الشهادة اللفيفية يبلغ عدد الشهود ١٢ رجلاً. وهو يقول إن هذه الشهادة «إسلامية» من وجهة النظر الرسمية. ويصل إلى النتيجة التى تقول إن هؤلاء الشهود يحتلون مكاناً وسطاً بين رجال القانون والتفسيرات المحلية، اى أنهم عبارة عن جمع بين النظامين.

ويبدو ان المغرب إحتلت جزءاً كبيراً من نشاط المؤتمر، فقد تقدمت الدكتورة م. و. بوتيلار من مركز الدراسات الدينية فى كروننجين ببحث عن استخدام المغربيات للقرآن فى الحياة اليومية. وقد ركزت الباحثة فى دراستها التى استمرت ١٢ شهراً على المعنى المحلى للقرآن كنص مقروء ونص شفاهى فى المغرب. كما ناقشت ذلك من خلال وصف الطريقة التى تجعل القرآن يقوم بدور فى الحياة اليومية للمرأة الحضرية، التى هى أمية فى الغالب الاعم. والقرآن بالنسبة لهذه المرأة هو الرمز الأكبر للسلوك الإسلامى الصحيح. وبما أن المرأة المغربية التى تناولها البحث ليست متفقهة فى القرآن، فهى تعتمد فى فهمها له على الفقهاء الذين يكيفون تفسيرهم له حسب الاحتياجات والاهتمامات المحلية.

وتشير الباحثة إلى أن تلاوة القرآن أو استهلاك المواد الغذائية التى تحتوى على آيات من القرآن الكريم أصبحت جزءًا من سبل إتقاء المرض والحظ السيئ. كما أنها تستخدم طلباً للحب والذرية.

وكان للأمثال العربية نصيب فى المؤتمر. فقد تقدم الأستاذ الدكتور شيفتيل من جامعة ليدز بإنجلترا ببحث عن بعض جوانب الأمثال العربية. وهو يوضح أن الأمثال العربية هى أقدم أنواع الأدب العربى، وأن هناك العديد من المجموعات التى تضم أمثالاً من عصر ما قبل الإسلام حتى وقتنا الحالى. وهى جميعاً تدل على اهمية المثل العربى.

ويشير البحث إلى أن المتحدثين بالعربية يستخدمون الأمثال فى خطابهم اليومى لتوضيح المواقف المختلفة أو

الأحداث أو رأيهم فى غيرهم من الناس. فهى أكثر تعبيراً من تلك الكلمات الكثيرة التى يمكن أن تقال فى مثل تلك المواقف.

كما تقدم الدكتور شوقى عبدالقوى حبيب من مصر ببحث عن السبوع وما يتصل به من عادات وتقاليد.

وأشار الدكتور شوقى فى بحثه إلى أن احتفال السبوع يتضمن العديد من الطقوس التى تهدف إلى منع الحسد وغيره من المعتقدات الفولكلورية. وهو يقول إن هذا الاحتفال القديم يختلف من منطقة لأخرى داخل مصر، إلا أن ملامحه الرئيسية تشترك فيها كل المناطق.

وإلى جانب تناول البحث للاحتفال بالسبوع من الناحية التاريخية، فقد تعرض لمظاهر الاحتفال بصورة منفصلة. وهو يعرض لنا صورة للاحتفال حيث توضع سلال الحبوب فى غرفة السيدة الوالدة. وهناك أيضاً السلة التى تحتوى على الغربال الذى يبيت فيه المولود ليلة السبوع ثم يهز فيه أثناء الاحتفال. ويمضى بنا بعد ذلك إلى الاحتفالات من دق لأحد الطشوت بالكوز ورش الحبوب فى أركان البيت إلى تجول الوالدة حاملة المولود فى أرجاء البيت.

ولا يفوت الباحث التنويه بدور الداية فى احتفالات السبوع، فهى التى تقوم بأغلب مراسم السبوع.

ويمضى الدكتور شوقى إلى الحديث عن تسمية المولود ويعرض اشهر طريقة لذلك، وهى وضع عدة أسماء مع مجموعة من الشموع التى تضاء ثم تترك. والشمعة التى تظل مضاءة بعد إنطفاء باقى الشمعات يطلق الاسم الذى تحمله على المولود.

وقد لأحظ الدكتور شوقى أثناء بحثه عدم وجود اختلاف بين طقوس السبوع فى المجتمعات المسلمة والمجتمعات المسيحية. كما لاحظ أنه فى بعض الأحيان تقوم إمراة مسلمة بتنظيم احتفال السبوع لدى إحدى الأسر المسيحية. كما أن العكس يحدث أحياناً.

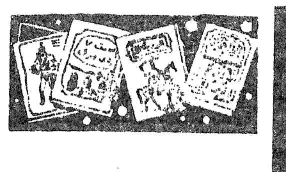
وهو يخلص فى النهاية إلى أن الفولكلور المصرى يمثل جذور وحدة الشعب المصرى، وأنه عامل هام يوحد كل أفراد المجتمع على اختلاف ديانتهم. وهذا يدعو إلى الحفاظ على هذا التراث وتأصيله.

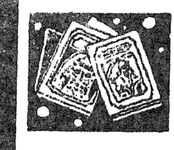
ويلاحظ أنه فى غمرة الغزو الثقافى الموجود فعلاً، سواء من الخارج أو من أجهزة الإعلام المصرية التى تبث بقصد أو بدون قصد قيماً وسلوكاً مخالفاً للميراث المصرى محاولة ترسيخها، فضلاً عن الإهمال المتميز لمراكز البحث الخاصة بالتراث الشعبى، وإعلاء أماكن الدراسة الخاصة بالفنون الغربية. وقد وصل الأمر إلى إختزال كل التراث الشعبى وأصبح معروفاً لدى الخاصة والعامة أن التراث الشعبى ما هو إلا هذه الفرق الشعبية الهزيلة الراقصة.

كل هذا أدى إلى أن يتهرب المصرى من ثقافته؛ بل ينكرها ويظهر الإزدراء لها، بدلاً من الاعتزاز بها وتعضيدها.

فهل هذا أمر متعمد لتشويه المصرى وثقافته الموروثة لسلخه من تراثه وطمس هويته تمهيداً لخلعه من جذوره وتفتيت وحدته الثابتة عبر آلاف السنين؟!!.





# فى ذكرى عاشق الموسيقى الشعبية جمال عبد الرحيم

على عثمان

**احتفلت هيئة فولبرايت Fulbright، التى تهتم بالتبادل التعليمى والثقافى بين مصر والولايات المتحدة، فى الرابع والعشرين من نوفمبر الماضى (١٩٩٣) بالذكرى الخامسة لرحيل المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم، ولم يكن هذا احتفالاً عاديًا .. بل كان فريدا من نوعه.. وذلك لأن هدف الهيئة من الاحتفال أن تشير إلى الكتاب التذكارى الذى أصدرته تلك الهيئة عن هذا المؤلف المصرى الكبير، فى تقليد ثقافى جديد على الحياة الموسيقية المصرية. والكتاب يقع فى حوالى أربعمائة صفحة باللغة الإنجليزية. وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل على تقدير هذه الهيئة لمؤلفنا المصرى ولعطائه الفنى والتعليمى الكبير، وانعكاسات فنه وفكره على الثقافة المصرية وعلى الحياة الموسيقية فى مصر والخارج.**

وقد يتساءل البعض لماذا **جمال عبد الرحيم**؟. والواقع أن أعماله هى التى تجيب على هذا التساؤل، وذلك لأن هذا المؤلف ظل طيلة حياته مؤمنًا بأن الغوص فى جوهر الموسيقى بروح معاصرة هو أفضل الطرق للعالمية، والمتأمل فى موسيقاه يجد أن الغالبية العظمى من أعماله لا تخلو من عنصر أو أكثر من التراث الموسيقى المصرى الشعبى أو من الموسيقى العربية التقليدية.. إما باستلهامها أو إعادة خلق للألحان الشعبية فى صور فنية جديدة «جيناتها وكروموسوماتها» هى هذه الخلايا اللحنية للألحان الشعبية، أو باستخدام جديد للمقامات والضروب الإيقاعية، وكل العناصر الممثلة لجوهر الموسيقى العربية، التى توصل إليها نتيجة لوجود ذلك الرباط «المشيمى» الذى يربطه بها منذ نعومة أظفاره وحتى ساعة رحيله. وهذه العناصر هى التى تمثل الأسس والمبادئ التى بنى عليها جمال عبد الرحيم

اسلوبه واتجاهه القومي المصري والعربي، وهي نفس الأسس التي علّمها لتلاميذه في التأليف الموسيقي ممابعده، والذين ما زالوا يسيرون على نفس النهج لخلق مدرسة قومية مصرية عربية جديدة، وهي التي ينتمي إليها كاتب هذا المقال.

وأنني أرى من وجهة نظري، ومن خلال فترة دراستي على يد جمال عبد الرحيم، وهي تزيد على سبع سنوات، أن هنالك مهمة قد كرس لها جمال عبد الرحيم كل حياته اكبر مما ذكر سابقا في أعمال. وقد استنتجت ذلك من خلال سياق هذا الرجل مع الزمن لتحقيق مهمته، وهي التي لم ادرك كنهها في حينها، ولكن من خلال استرجاع بعض الأحداث تمكنت من التوصل لذلك.

إن جمال عبد الرحيم عند انتهائه من دراسته بألمانيا لم يأخذ منهم غير حرفية هذا الفن وعلومه فقط، وقد كان ذلك عن عمد وعن بعد نظر هذا الرجل، حيث وجد ان الغرب وعلومه قد استنفد كل مصادره الموسيقية، وهو الآن يتجه بأبصاره وآذانه، كما لم يحدث من قبل في أي عصر اسبق، إلى مصادر موسيقية أخرى، مثل موسيقات الشرق الأوسط والأقصى وشعوب العالم الثالث بشكل عام، وهي التي مازالت بكرًا. ومن هنا بدأ سباقه مع الزمن، حيث آمن أن عليه أن يسبقهم إلى ذلك من خلال الحفاظ على تراثنا الموسيقي ليس «بأرشفته» فقط، ولكن بإعادة تقنينه ومعالجته بالصورة الجديدة التي نراها ونريدها لموسيقانا، دون أن تفقد خصوصيتهاالتي كان من الممكن أن تفقدها لو انهم اخذوها وعالجوها بمنطقهم وتفكيرهم الغربي. والدليل على ذلك ما لاحظته مرة خلال المصاعب التي قابلت البروفيسور جون روبنسون «أمريكا» الذي قام بتحليل بعض أعمال جمال عبد الرحيم ونشر تحليله بهذا الكتاب الذي نحن بصدده .. والتي كان أحيانًا لا يجد لها تفسيرًا بمنطق تفكيره الغربي، مما اضطره لاستشارة متخصصين مصريين.. وذلك لعدم تطابق أسلوب جمال عبد الرحيم مع تفكيرهم.. ولولا ذلك ربما أخذت هذه الأعمال تفسيرًا مغايرًا تمامًا لما وضعه المؤلف.

فإذا كان هذا الخلط محتملاً مع وجود أعمال مدونة موسيقيًا وبدقة، فماذا كان سيكون عليه الحال لو انهم أخذوا هذه العناصر الموسيقية كما هي في صورتها البكر وقاموا بمعالجتها موسيقيًا؟ .إنني لاعتبر هذا هو السبق الذي حققه جمال عبد الرحيم من خلال وضعه لتقنين ضمني داخل أعماله لما وجده بحسه الأصيل لطبيعة الموسيقى العربية وموسيقانا الشعبية. وقد توصل إلى هذا على مستوى فني لا يقل بأي حال من الأحوال عن أقرانه من كبار مؤلفي الغرب في هذا القرن من صنعة موسيقية محكمة، وإنني لأشعر بالفخر لذلك. فلقد كنا دائمًا نقوم بدراسة أعمال الغرب للتعلم منها، أما الآن فهم يدرسون موسيقانا الفنية الجديدة ليبحثوا فيها عن ومضات تهديهم في هذه الأساليب التي رآها جمال عبد الرحيم تتناسب مع طبيعة موسيقانا من خلال صياغته الفنية العصرية، ومن خلال فتحه لآفاق التجريب لمن يرغب في ذلك من بعده، وإليكم بعض الشواهد التي توضح وجهة النظر هذه. لقد كان جمال عبد الرحيم رافضًا تمامًا لاستخدام أي عناصر موسيقية غربية، خاصة السلالم الكبيرة والصغيرة Mato, and Minor أو حتى الإلتزام بأساليب الغرب الهارمونية معاصرة أو كلاسيكية، وكانت وجهة نظره في ذلك أن الغرب يمر بمرحلة بحث عن مصادر موسيقية جديدة لإثراء موسيقى هذا القرن، فهل نعود بعد نستخدم ما تركوه ونبذوه؟ بينما نحن نملك كل هذا الثراء الموسيقي. لقد كانت محاضراته في التأليف الموسيقي لنا أشبه بورشة عمل أو بمحاضرات مشاركة جماعية تتم فيها مناقشة جميع أعمال الكلية بواسطة الطلبة انفسهم كتنمية لملكة النقد الذاتي عندهم، ثم يقوم هو في الختام بتلخيص كل ذلك مفندًا كل الآراء وأيها اقرب للصواب، ولماذا؟ ثم يقوم هو بتحليل الأعمال وتحديد رأيه في كل منها. والأغرب أنه لم يحدث أن قدم لنا أي عمل من مؤلفاته في هذه المحاضرات كنموذج لدراسته حتى لا نتحول لمقلدين له، وحتى لا يحد من خيالنا.. وكان يقوي ملكة التجريب والبحث وليس التقليد.. وكان عنصر الزمن غير قائم في محاضراته، فهي محاضرات مفتوحة، وكثيرًا ما كنا نطلب منه التوقف عندما نشعر بما هو عليه من إرهاق، ولكنه لم يحدث أن اعتذر بسبب انتهاء الوقت أو بسبب شعور بالإرهاق، وهذا من الأسباب التي أعطتني الانطباع عن سباقه مع الزمن لإنجاز مهمة ما لا تحتمل التأجيل!. وأذكر له موقفًا آخر يدل على ثوريته، فقد حدث أن ألقى أستاذ أمريكي من أصل يهودي محاضرة بالكونسرفتوار في علوم الموسيقى، ولحسن الحظ أن جمال عبد الرحيم لم يحضر هذه المحاضرة، وأطلعناه بما دار فيها، وأن المحاضر يدعونا للإحتفاظ بتراثنا الموسيقي كما هو دون المساس به، فثارت ثائرته مع أنه مشهور بالهدوء وقال: «لو كنا سنستمع لمثل هذا اللغو فلنترك كل وسائل التكنولوجيا ونعود إلى عصركنا نمتطي فيه الإبل والخيول، وأن هذه النظرة إستعمارية تدعونا للتحوصل والتقوقع، وأن نتحول إلى فئران تجارب يأتون ليطبقوا علينا تجاربهم ونظرياتهم، وأن نظل تابعين لهم في الفنون كما كنا تابعين لهم في الاقتصاد وغيره، وأن نظل شعوبًا استهلاكية

بكل ما يصدرونه لنا من ناتج الخام المأخوذ من بلادنا... إن من حقنا أن نجرى تجاربنا على موسيقانا بالطريقة التى نراها تناسبنا وتناسب موسيقانا، ولا نريد من الغرب توجيهاً ولا قيادة!. وهذا ما قام به جمال عبد الرحيم طيلة حياته، وقد قال: «إنه راض بما حققه». وهذا الكتاب يوضح ذلك بطرق متعددة ،وبأقلام من شتى أنحاء العالم، لذلك فإننى أتمنى أن تتكون لجنة من طلبة جمال عبد الرحيم وتحت إشراف الدكتورة عواطف عبد الكريم رئيس قسم التأليف بالكونسرفتوار تكون مهمتها استخلاص النظريات والقواعد الهارمونية والبوليفونية التى صاغها هذا الفنان واعتبرها الوسيلة المثلى لمعالجة المقامات العربية، لكى تصدر هذه النظريات والقواعد فى كتاب يحمل اسمه... وبذلك نكون بالفعل قد كللنا جهد هذا الأستاذ المبدع بهذا الإنجاز الباقى للأجيال.

والكتاب التذكارى الذى صدر فى نوفمبر ١٩٩٣ يحوى الكثير من المقالات التى يمكن أن تيسر هذه المهمة، وقد أسهم فى كتابته نخبة من كبار الأساتذة المصريين والأمريكيين والألمان والأتراك وغيرهم.. وقد قامت بالإشراف على التحرير الدكتورة سمحة الخولى والدكتور جون روبنسون «أمريكا»، الأستاذ المساعد لعلوم الموسيقى بجامعة جنوب فلوريدا (تامبا)، وينقسم الكتاب إلى أربعة أقسام، القسم الأول يتضمن كلمات تحية وتقدير لجمال عبد الرحيم بأقلام نخبة من رجال الفكر والثقافة فى مصر والخارج ممن عرفوه عن قرب، أو قاموا بالتدريس له فى فترة تكوينه، أو عملوا معه أو أدّوا مؤلفاته أو قاموا بقيادتها، ونذكر منهم على سبيل المثال:

## هارالد جينسمر HARALD GENSMER (١٩٠٩ - )

أستاذة التأليف الموسيقى فى أكاديمية فرايبورج بألمانيا.. ولجينسمر رأى عبرت عنه فى كلمة نقتطف منها ما يلى: «أهم ما لفت نظرى فى جمال عبد الرحيم أنه استطاع تجديد الثقافة الموسيقية المصرية من خلال أعماله الفنية ونشاطاته التعليمية وتوظيف التقاليد، ومن خلال جهد ذاتى. فهو قدم مشاركة ذاتية لبلاده، على الرغم من أن تأثيره ربما لن ينال تقديره الكامل.. إلا فى المستقبل» (ص ٢).

## عدنان سايجون:

وأما عدنان سايجون، عميد المؤلفين القوميين الأتراك فى هذا القرن، فقد كتب يقول: «إن بعض إبداعات جمال عبد الرحيم القليلة التى سنحت لى الفرصة لمعرفتها تعتبر كافية للدلالة على العمل العظيم الذى تحمل هذا الرجل مسئوليته، لكى يضفى روحاً جديدة على الموسيقى بشكل عام والموسيقى المصرية على وجه الخصوص، وإننا لنرى فى جمال عبد الرحيم رائداً عظيماً لعصر جديد لما يمكن أن نطلق عليه الموسيقى العربية وبالتحديد الموسيقى المصرية». (ص ٣).

## جيرارد مانتيل Gerhard Mantel

كتب العازف والعالم الألمانى الكبير ووكيل أكاديمية الموسيقى بفرانكفورت يقول: «إن أصالته العربية وعناصر البناء الهارمونى الغربى كانت دائماً حاضرة فى موسيقى عبد الرحيم، مما أعطى الموسيقى بعداً جديداً وارتباطاً قومياً عالمياً، وإن موسيقاه لتعكس مشاعر وظروف هذا العصر وضرورة وجودها لنمو وازدهار العالم كوحدة واحدة، ومن هنا فإن العالم اليوم فى أشد الحاجة لمفهوم ثقافى يتجاوز بنا الخلافات السياسية ليخلق روابط بين الشعوب التى زادت الهوة بينها، وأصبحت علاقاتها أكثر عدوانية، وذلك لحاجتهم لمعرفة ذاتهم والشعور بالانتماء.

وجمال عبد الرحيم من ذلك النوع من الرجال الذين يحتاجهم عصرنا الحالى أكثر من إحتياجه لأى سياسى، وإن موسيقاه تنقل لنا رسالة وتجعله حياً بيننا حتى بعد رحيله». (ص ١٤).

## حليم الضبع: (١٩٢١ - )

كتب حليم الضبع المؤلف المصرى الأمريكى يقول عنه:

«إن رحيل جمال عبد الرحيم يمثل مصاباً جلل فى مجال الموسيقى المعاصرة، وذلك لأنه كمؤلف مصرى معاصر يعتبر فريداً من نوعه، فهو يمتاز بالشجاعة والجراة والابتكار، ويتجلى تفرده فى قدرته على أن يصبح مؤلفاً عالمياً ومعلماً ومنظراً موسيقياً.. لقد استطاع جمال عبد الرحيم الاحتفاظ بمبادئ ومُثل الموسيقى المصرية ملتزماً بتقاليدها البنائية، بينما اتجه بتجاربه إلى الموسيقى الأوروبية المعاصرة.. وقد أدى ذلك إلى خلق قنطرة بين التقاليد المصرية وأوروبا، وساعد على خلق وجهة جديدة لكثير من دارسى الموسيقى المعاصرة، وإننى أحيى جمال عبد الرحيم وانجازاته المتعددة التى حققها كمبدع ومعلم.

## الدكتور ثروت عكاشة:

رائد الثقافة الفنية الحديثة فى مصر كتب يقول:

«لقد سحرتنى موسيقى جمال عبد الرحيم منذ الوهلة الأولى التى استمعت فيها إلى أغانى الأطفال الشعبية

التعليمية لكورال الأطفال، والتى تعتبر نماذج رائده لموسيقى كتبت خصيصًا للطفل المصرى، وهى عبارة عن خط لحنى بسيط كتب فى إنسيابية سلسة لطفلين او ثلاثة، وقد كتبت فى صياغة تدل على مهارة تكتيكية عالية. وهذه الأعمال تشير إلى أن جمال عبد الرحيم يصبو إلى أن يقدم للطفل المصرى ما قدمه المؤلف المجرى بيلا بارتوك Bela Bartok لأطفال المجر.. أو كارل أورف Carl Orff لأطفال ألمانيا. وبرحيل جمال عبد الرحيم فقدت مصر فنانًا قديرًا وموهوبًا وإنسانًا فى غاية الحساسية والتواضع» (ص ٢٩٠).

وفى كلمة كتبها أستاذ الأدب الإنجليزى وعضو مجمع اللغة العربية المرحوم د. مجدى وهبه: «إنى أعتقد أن مكانة جمال عبد الرحيم فى الموسيقى توازى مكانة حسن فتحى فى فن العمارة، فكلاهما يتمتع بموهبة عميقة الجذور فى المحلية، ولها حضور مؤثر فى قلب وعقل الإنسانية جمعاء». (ص ٢٩٨).

والقسم الثانى من الكتاب بقلم رفيقة حياته د. سمحة الخولى، وهو من جزئين أولهما: ترجمة لحياة المؤلف القت الضوء على خلفيته الأسرية ونشاته وتعليمه العام ومغامرات البداية فى تعلمه الموسيقى فى مصر إلى أن سافر لألمانيا لدراسة التأليف الموسيقى، ثم تستعرض العلامات البارزة على طريق رحلته الشاقة لخلق أسلوبه الشخصى ورحلته فى العمل التعليمى كأستاذ بالكونسرفتوار منذ إنشائه، وتمضى الترجمة لعرض الصعاب التى واجهته فى تقديم إبداعه واللحظات المضيئة التى لقيت فيها موسيقاه الجديدة تكريمًا محليًا وخارجيًا، وتنتهى الترجمة بنهاية رحلة الحياة ووفاته فى ألمانيا ونقل جثمانه لمصر. أما الجزء الثانى: فهو سجل حافل بكل مؤلفاته مصنفة حسب أنواعها الأوركسترالية والكورالية، وأعمال موسيقى الحجرة للآلات والمجموعات المختلفة، ومؤلفاته التصويرية للمسرح والإذاعة والسينما والتليفزيون، وتواريخ وإهداءات مؤلفاته وما سجل منها على إسطوانات.

أما القسم الثالث فيتضمن دراسات علمية تحليلية دقيقة لأعماله الموسيقية الهامة، ولأسلوبه الموسيقى الشخصى الفريد، وتتناول أيضًا أسلوبه الموسيقى وموقفه الفكرى والحضارى من اندماج الحضارتين العربية والشرقية من جانب، والغربية المعاصرة من جانب آخر، فى أصالة وابتكار بعيدًا عن التبعية الفكرية أو الثقافية للغرب. ونشير هنا إلى بعض هذه الدراسات التى تلقى أضواء ساطعة على إبداع هذا المؤلف.

## فلسفة جمال عبد الرحيم
## مع الموسيقى الشعبية
## وتزاوج الثقافات
## بقلم الدكتورة سمحة الخولى

وتستهله باستعراض المتغيرات الحياتية والسياسية والثقافية فى العالم فى هذا القرن، وأثرها فى البحث عن هوية ثقافية لمصر. وقد اتخذ هذا البحث من الموروث الشعبى ركيزة لتأكيد الذات المصرية فى مواجهة خضم الغزو السياسى والثقافى الغربى الذى أفرز اتجاهات فكرية متضادة فى الفنون: اتجاه التمسك المستميت بالتراث والمناداة بالانغلاق حفاظًا عليه، واتجاه الانبهار الكامل بالغرب وفنونه وموسيقاه. وفى هذا المناخ الفكرى المتقلب ظهر الرعيل الأول من المؤلفين القوميين الموسيقيين، فكان توجههم غربيًا فى مجمله، سواء اتخذوا عناصر من الموسيقى الشعبية.. أو كتبوا أعمالاً بحتة بلغة موسيقية تقليدية كلاسيكية، مما أنتج نسيجًا موسيقيًا فيه نوع من عدم التجانس؛ حيث زودت الهارمونيات الغربية عندهم وكأنها مقحمة على اللحن المصرى الشعبى التقليدى. أما جمال عبد الرحيم فقد تنبه لهذا التناقض، فاتخذ من الغرب بعض تقنياته فقط ولم يطبقها بحرفيتها، بل طوعها لخدمة الجوهر الفريد للموسيقى الشعبية التقليدية المصرية إلخ..

ومن خلال دراساته وتجاربه استطاع أن يستنبط معالجة هارمونية وأسلوبًا بوليفونيًا نابعين من مقاميته ومن أبجدياتها العربية، أى أنه أخضع التقنية الغربية للمقامات والإيقاعات العربية، مما أدى إلى ابتكار أساليب تتناسب مع عناصر الموسيقى العربية. ومجمل القول، إن جمال عبد الرحيم قد استطاع أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة فى أسلوب شخصى مبتكر ومساير لأهم ما توصل إليه الغرب من تجديدات وقواعد فى علوم الموسيقى.

ومن الدراسات المتخصصة نشير إلى «اللحن فى موسيقى جمال عبد الرحيم» بقلم محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، المؤلف الشاب.. وهو أحد تلاميذه فى التأليف.. وتناول الكاتب أسلوب جمال عبد الرحيم فى بنائه الميلودى من منظور التفكير الغربى فى البناء الميلودى بعد دراسة مستفيضة للمقامات العربية وتحليلها بالمفهوم العلمى البارع لجمال عبد الرحيم، الذى وضع يده على أهم ملامح المقامات العربية وخاصة أبعادها المميزة كالرابعة الزائدة الموجودة بعقد النواثر، والثانية الزائدة لجنس الحجاز كار بفروعه، أو الرابعة الناقصة المميزة لجنس الصبا إلخ .... والدراسة

تتناول وحدة البناء وعناصر التباين والتنوع فى الحانه التى يتعامل معها.. وكأنها كائن حى يتحرك ويهدأ وينفعل .. كل ذلك فى تسلسل منطقى يوحى بمدى دقة وحساسية جمال عبد الرحيم فى دقائق الحانه، والمقال مدعم بنماذج موسيقية وفيرة من عدد كبير من مؤلفاته.

وفى بحث آخر عن «الأصالة والمعاصرة فى موسيقى جمال عبد الرحيم تحدث د. جهاد داود عن أسلوبه فى تناول الإيقاع بكل جوانبه، حيث بدأ باستعراض نوعية الآلات الإيقاعية التى استخدمها فى مؤلفاته سواء كانت المصرية أو الشعبية كالدف والمزهر والبندير... إلخ أو الغربية المعروفة وكيفية دمجها فى كثير من أعماله وخاصة موسيقى الباليه، بأسلوب يعتبر نموذجًا فريدًا فى التلوين يناظر آخر ما توصل إليه الغرب من تقنية للكتابة لآلات الإيقاع. ثم تطرق بعد ذلك إلى عنصر السرعة Tempo حيث لاحظ أن جمال عبد الرحيم يولى لهذا العنصر أهمية خاصة، وذلك بتحديده للسرعات بالمترنوم، ثم أشار إلى عنصر الميزان Meter سواء كانت للموازين الغربية المتداولة والتى تناولها بتقسيمات داخلية للموازين، أم الموازين النابعة عن الضروب العربية التى تناولها بأساليب غير تقليدية بتقسيمها داخليًا أو تغيير مواضع الضغوط التقليدية لها، بالإضافة إلى اهتمامه باستقلال الأثر النفسى لقلقلة الضغط (المستكوب) للتغلب على رقابة هذه الضروب، ولفتح آفاق جديدة لأفكاره الإيقاعية التى تتناسب مع أساليبه التعبيرية.

وعن العلاقات الرأسية فى هارمونيات جمال عبد الرحيم كتبت الدكتورة عواطف عبد الكريم، عميد كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان سابقا ورئيس قسم التأليف والقيادة بالكونسرفتوار بأكاديمية الفنون، تقول : إن الجيل الأول من المؤلفين المصريين الذين استخدموا الهارمونية فى مؤلفاتهم كانوا يكتبون هارمونيات القرن الثامن عشر الكلاسيكية، بغض النظر عما إذا كانت الحانهم فى السلم الكبير او الصغير أو فى مقامات عربية وهو نادر.

أما جمال عبد الرحيم فهو المؤلف المصرى الأول الذى نجح فى إدماج النظام المقامى العربى هارمونيا مع هارمونيات القرن العشرين بإستخدام الهارمونيات المبنية على نظام الثالثات أو الرابعات من خلال تضمينات مقامية مبتكرة، واستندت فى دراستها على عدة أمثلة موسيقية من مؤلفاته الأولى وحتى أعماله المتأخرة.

وفى بحث آخر عن التأثير الشرقى والغربى فى موسيقى جمال عبد الرحيم للكاتب يورجين السنر Turgen Elsner أستاذ علوم الموسيقى ومدير معهد علوم الموسيقى بجامعة هومبولدت ببرلين - ألمانيا - وله عدة مؤلفات عن الموسيقى العربية. وقد بدأ بحثه هذا بمقدمه جاء فيها أن فن الموسيقى المثير قد أزدهر خلال عدة قرون من خلال إعتماده على عناصره ومقوماته الموسيقية الخاصة به، ومن خلال عناصر عالمية أخرى، وأن نظرة خاصة لأعمال كثير من المؤلفين أمثال هيندل وموتسارت وبيتهوفن ورسكى كورساكوف وغيرهم لتوضح ظهور بعض آثار موسيقى الشرق، كالموسيقى الهندية والأندونيسية والتركية وغيرها، ولكنها عندهم تعكس أخطارهم ورؤيتهم للشرق، وليست نتاج خبرة فعلية بالشرق ذاته، أى أنهم اتخذوا الشكل الخارجى فقط فى أغلب تلك الحالات، ثم أشار إلى تطور وسائل النقل والإتصالات فى القرن الحالى وحركات التحرر الإقليمى بعد الحرب العالمية الثانية، التى جعلت الاتصال بين الشرق والغرب يتم بصورة سريعة وعنيفة، مما أدى إلى تداخل الثقافات بصورة غير مسبوقة، حتى أن البلاد التى كانت من قبل تعطى صارت اليوم تأخذ . ففى خلال القرن التاسع عشر كان الشرق الأوسط تحت سيطرة الاقتصاد الغربى والثقافة والسياسة الغربية فى كل من تركيا ومصر وغيرهما، وكان من نتاج ذلك ظهور تيارات ثقافية عنيفة، فهناك من اتجه للغرب تماما مع رفض لكل ما هو موروث، وهنالك الوسط، وهنالك الرافضون للغرب تمامًا، وهو ما يتجلى واضحا فى اعتبار الموسيقى العربية موسيقى محلية أو خاصة، أما الموسيقى الأوروبية فهى الموسيقى العالمية، واستمرت فكرة الخاص والعام هذه تحكم العلاقة التاريخية بين الغرب والشرق، بل ربما ازدادت تطورًا فى هذا القرن. وبعد المقدمة استعرض أسلوب جمال عبد الرحيم الذى قسمه إلى ثلاث فترات، وتعتبر دراسته هذه دراسة تفصيلية كاملة، وتحتاج لمقالة منفصلة لعرضها عرضا وافيا يوفيها حقها، ونكتفى هنا بالاشارة الى اهم وجهات نظره. فهو يرى أن جمال عبد الرحيم استطاع خلق أسلوب خاص تندمج فيه التقنية الموسيقية الغربية مع عناصر الموسيقى المصرية، سواء كانت شعبية أو عربية تقليدية، فى تجانس تام وفى صياغة عصرية، من حيث حرصه على العضوية البنائية لعناصر موسيقاه العربية التى كانت لها الاولوية، وكان لها منطقها المحكم والمقنع فى ذات الوقت، أى أنها لم تأت من فراغ. وهو قد تخطى الأسلوب المألوف فى الربط بين الشرق والغرب حين تعامل بالمقامات العربية التى تحتوى على ثلاثة أرباع الصوت أو العناصر الأخرى التى تتميز بها طبيعة الموسيقى العربية، ولم تكن تأتى فى موسيقاه بصورة عابرة، بل هى الأساس الذى تتحرك حوله بقية عناصر النسيج

الموسيقى وليس العكس، أى انه أخضع وطوع علوم الموسيقى الغربية (من هارمونية وكاونتربوينط) لخدمة الموسيقى العربية، على عكس ما قام به من سبقوه من مؤلفين مصريين، مثل الإستخدام العابر لثلاثة أرباع الصوت فى القصيد السيمفونى ( بحيرة المنزلة) لعبد الحليم نويره ص(١٧١) ويحتوى الكتاب على عدة دراسات هامة أخرى تحمل العناوين الآتية :

* موسيقى الحجرة عند جمال عبد الرحيم واندماج التقاليد المصرية وعناصر الموسيقى الغربية فى الموسيقى المصرية المعاصرة - بقلم ( د . جون رونسون) امريكا (John. O. Robinson ).

* تقييم لمؤلفات التشلو لجمال عبد الرحيم بقلم (د . تشارلز وندت) أمريكا ( charles wendt ).

* جمال عبد الرحيم المؤلف والبطل المصرى القومى بقلم المايسترو يوسف السيسى.

* مؤلفات كورال الأطفال لجمال عبد الرحيم بقلم د. أميمة أمين .

* عرض تحليلى لباليهات جمال عبد الرحيم بقلم د . جون روبنسون - أمريكا .

* المؤلف الموسيقى جمال عبد الرحيم والثقافة المصرية المعاصرة بقلم صفوت كمال أستاذ الفولكلور بمعهد الفنون الشعبية بأكاديمية الفنون ،الذى ناقش موقف جمال عبد الرحيم الأصيل من استلهام التراث الشعبى وما أبدعه فى هذا المجال، سواء للأطفال أو فى إعادة صياغة الأغانى الشعبية للكورال والأوركسترا، فكتب يقول « إن موسيقى جمال عبد الرحيم نتاج لدراسة متأنية ومتعمقة للموسيقى الشعبية المصرية والموسيقى العربية التقليدية، وقد استطاع بعبقريته إعادة خلق هذه الموسيقى فى قوالب فنية جديدة بها عبق التاريخ المصرى، واستطاع كشف قيم جمالياتها وجوهرها، وخلق توليفة تجمع بين الأصالة والمعاصرة، فحافظ على أصالة الألحان الشعبية الملهمة لكثير من أعماله، فهو يهتم بأدق تفاصيل هذه الألحان حتى ولو كانت على شكل خلية لحنية صغيرة، سواء فى مؤلفاته الكبيرة تلك التى كتبها لكورال الأطفال والتى صاغها بإعداد فنى سلس يسهل على الأطفال اداءها .... إن لجمال عبد الرحيم دورًا هامًا فى إعادة احياء كثير من اغانى الأطفال الشعبية مثل أغنية «التعلب فات» وسوسه كف عروسة) وغيرها، وتعتبر أغانى الأطفال هذه من اجمل ماقدم جمال عبدالرحيم للطفل المصرى وقد صارت نموذجًا يحتذى به ( ص ٣٠٤ ).

أما القسم الرابع من الكتاب فيحتوى على بعض النماذج البالغة الثراء والتنوع لأصداء موسيقاه، وتقبل الرأى العام المصرى والعالمى لها، وذلك فى مقتطفات من المقالات الصحفية أو المقابلات الإذاعية فى مصر والخارج. وفى الختام يقدم الكتاب خلاصة موجزة لفكر جمال عبد الرحيم وتجاربه الفنية والنفسية من خلال كلمات له مقتطفة من كتاباته أو احاديثه الإذاعية أو اللقاءات الصحفية أو محاضراته، وفيما يلى نستعرض بعضها، ومن أبرزها محاضرة للبروفسور ( هـ - هـ - شتوكنشمت) ( stuckensch midt) فى إذاعة برلين فى ٢٨ فبراير ١٩٦٣ قدم عن جمال عبد الرحيم ومن خلال تحليله لصوناتة الفيولينة. لقد خطى جمال عبد الرحيم بهذا العمل خطوة أبعد مما خطاه «بيلابارتوك» الذى أثر فيه بدون شك، وأيضا كل من هيتد ميت وجينسمر تلميذ هيتدميت وأستاذ جمال عبد الرحيم. وهذا العمل الفريد يحمل بصمة مميزة وأسلوبًا شخصيًا خاصًا لا يمكن لنا القول بأنه اسلوب تجاوز ما هو دارج عند المؤلفين الآسيويين أو الأفارقة فى كتابتهم بأساليب غربية. فنحن هنا إزاء مولود جديد تمامًا.. هو نتاج عقلى يتخطى الحدود الثقافية المحلية. إن هذه النغمات والإيقاعات والألحان تحمل موروث ثقافتين عظيمتين فى طريقهما للتعرف على بعضهما وتقييم وجودهما من خلال مفرداتهما المتبادلة، وأن جمال عبد الرحيم فى هذه السنوات قد استطاع أن يلغى مفهوم الشرق والغرب، وأن يتعامل معهما كوجوه واحدة (ص٣٣٧) . وفى لقاء معه فى جريدة الجيل بتاريخ ٤فبراير ١٩٦٨ أجراه عبد الفتاح الديب قال فيه ( إن طريقى لم يكن ممهدًا بأى حال من الأحوال، لانه لم يكن أمامى مثل أهتدى به فى هذا المجال، وكان لزاما على أن أخلق لنفسى طريقتى الخاصة. وكان لطفولتى وأسرتى دور كبير فى ذلك، فقد عشت فى جو مفعم بالموسيقى العربية التقليدية التى كنت كثير الاهتمام بها وبثراء إيقاعاتها وتعدد مقاماتها؛ لكننى اتجهت قبل شباب جيلى لدراسة الموسيقى الغربية ومن خلال ذلك كونت أسلوبى، فهو مثل شجرة جذعها مغروس فى الأرض وأفرعها عالية فى السماء تنطلق لكل الاتجاهات) وفى نفس اللقاء قال: «إن الفنان من وجهة نظرى هو ذلك الذى يتبنى ويمثل كل القيم الروحية الشعبية والإنسانية جمعاء وهو يعكس ذلك إما على شكل عمل موسيقى أو الوان رسام أو كلمات، وإن المهمة الرئيسية للفنان هى أن يكون الإنعكاس الحقيقى والحى للإنسان وقيمه الروحية».

وفى حديث آخر قال [1] «إن الزمن سوف يتبين قيمة موسيقاى بعد عشرين أو خمسين سنة لاننى كتبتها من أجل

غد مشرق وليس من أجل الانتشار السريع والانطفاء السريع، وإن كل ما هو جديد يجد معارضة، هذا إذا كان جديدًا. والتاريخ حافل بالكثير من هذه الأمثلة، فلقد وصف بتهوفن بالجنون وسط معاصريه لإنه ابتكر بعض الأساليب الهارمونية، وسيد درويش كان مرفوضًا من أوساط الموسيقى التقليدية إلخ..

وإننى مقتنع بانه سيأتى اليوم الذى ستنهض فيه مصر وتسترد عظمة حضارتها العريقة، وسوف تلعب الموسيقى دورًا كبيرًا فى تلك النهضة».

وفى حديث آخر قال [٢] «إن الشعب المصرى شعب يغنى بالفطرة إن جاز هذا التعبير، والموسيقى بالنسبة له هى الكلمة المغناة، وهذا هو السبب الذى دفعنى لاختيار بعض الأغانى الشعبية كمدخل للاقتراب منه، ومن خلال الإعداد البوليفونى الجديد لأغانى مثل (الحنة ومرمر زمانى وتعالى لى يا بطة والواد ده ماله ... إلخ أمكن تحقيق أعلى درجة من وضوح الكلمات للمستمع رغم النسيج البوليفونى المتعدد الألحان».

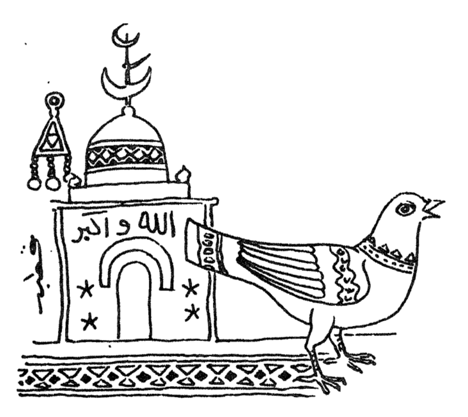
وختامًا يحدونا الأمل أن يلقى هذا الكتاب بعض الضوء على إبداع واحد من كبار المؤلفين القوميين المصريين وعلى موسيقاه، وعلى البيئة التى عاش وأبدع فيها فى مصر، وماعاناه هذا الرجل طيلة حياته، وهو يحاول إرساء قواعد وأسس موسيقية أصيلة نابعة من بيئته، على الرغم من الرفض الذى واجهه من البعض ومقاومته المثالية للعروض التى كانت أمامه لتحقيق الشهرة والثراء السريع، لكنه كان رجل مبادئ ومثل قبل كل شئ.. وقد قال لنا فى إحدى لقاءاته معنا أمامكم طريقان: طريق الكسب السريع من خلال الأعمال التجارية، والطريق الآخر هو أن تعمل دون أن تنتظر المقابل، بل أن تعمل لهدف أسمى .. وعليكم الاختيار أما أنا ... فقد اخترت طريقى.

إن جمال عبد الرحيم لم يكن بالنسبة لنا مجرد أستاذ، بل كان ومازال قدوة فنية.. وإنسانية نسير على خطاها.

ولعل هذا الكتاب يساعد على إرساء تقليد جديد، وهو الاحتفال العلمى الموضوعى بالفنانين الراحلين مما يتيح للأجيال القادمة فرص التمتع الواعى بإبداعاتهم من جانب، وفرص التوفر على دراسة نصوصها الموسيقية واتجاهاتها من جانب آخر. ونتمنى أن يتاح قريبًا فى ترجمة عربية لها الانتشار بين قراء العربية.

(١) مقابلة اجراها معه عبد الفتاح غبن مجلة « الإذاعة والتليفزيون» ١٠/ ٥/ ١٩٧٥م .

(٢) مقابلة اجراها معه كمال القلش - جريدة الجمهورية فى ٢٢/ ٥/ ١٩٦٩ م .



# التراث الشعبى في دول الخليج العربية

## ببليوغرافيا مشروحة

تحرير وتصنيف: د. أحمد عبد الرحيم نصر
عرض وتحليل: عبد العزيز رفعت

**استخدم تعبير «ببليوغرافيا ـ Bibliography» بمفهومه الحالى، ولأول مرة، فى القرن السابع عشر الميلادى من قبل المكتبى المعروف غابرييل نوده «G.Node»؛ وذلك فى مؤلفه الشهير «الببليوغرافيا الطبية» (فينسيا - ١٦٣٣م). ومنذ ذلك الحين شاع هذا التعبير وصار عوضاً عن كلمات كثيرة، كانت تستخدم من قبل عنواناً على هذه المؤلفات المرجعية، مثل: «مكتبة» و «كنز» و «ملحق» وغير ذلك.**

ويعنى تعبير «ببليوغرافيا» - ترمينولوجيا - الأسس والمبادئ والطرق الفنية المستخدمة فى وصف الكتب والمخطوطات أو التعريف بها، مقابلا بذلك التعبير الإنجليزى «Bibliography» الذى لا تسبقه، ولا يجوز أن تسبقه، أداة التنكير (A). اما إذا سبقت التعبير الإنجليزى هذه الأداة، فأنه يعنى عند ذاك مسرد نقدى بالكتب والأوعية الأخرى المتصلة بموضوع أو حقبة أو مؤلف ما، وكذلك بيان بمؤلفات كاتب أو قائمة بمطبوعات دار للنشر أو حتى ثبت بالمراجع، طالما اتبعت فى إعدادهم الأسس والمبادئ والطرق الفنية التى يعنيها التعبير الأول. ولهذا يذهب جمع غفير من الببليوغرافيين العرب إلى ضرورة تعريب التعبير الإنجليزى المسبوق بأداة التنكير إلى «ببليوغرافية»، عملا فى اتجاه إبراز التفرقة بين هذين المفهومين.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن «الببليوغرافيا» هى - ببساطة - تلك الزمرة من الأعمال المرجعية التى تعنى فى المقام الأول بالحديث عن الكتب ثم الكتّاب، منتهجة فى ذلك الأسس والمبادئ والطرق الفنية المقننة دوليا، وأن فائدتها لا تقتصر علي البحث والباحثين فقط، بل تتجاوز هذه الحدود إلى المهتمين بالكتاب علي وجه العموم؛ افرادا كانوا أم جهات.

ولقد عرفت الثقافة الإسلامية فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) هذه المؤلفات المرجعية؛ حيث طرحت تعددية المراكز الثقافية في العالم الإسلامى آنذاك، وما صاحبها من إزدهار عظيم لإنتاج الكتاب، مشكلات جدية تتعلق بكيفية نشر المعلومات عن الكتب الأدبية والعلمية التى

راح يراكمها هذا الإزدهار. ولم يكن هناك بالقطع أية وسيلة أفضل من أن تجمع هذه المعلومات عن الكتب وترتب في مؤلفات تتاح لمن يريدها. ويعود فضل الريادة في هذا المجال لإبن النديم، الذى أنجز في أخريات القرن العاشر الميلادى كتابه المعروف باسم «الفهرست»، وسجل فيه كل ماالف بالعربية وماترجم إليها من مؤلفات الأمم الأخرى حتى عصره. ثم تلى هذا العمل الفذ أعمال أخرى، وإن لم يكن لها نفس قيمته، مثل «فهرست» أبى جعفر الطوسى عن كتب الشيعة، و «فهرست» إبن خير الاشبيلى فى مجال الأدبيات الدينية والمعاجم والشعر، وغير ذلك من الأعمال المرجعية التى نعرفها الآن مطورة باسم «الببليوغرافيات».

ولأننا لسنا بصدد التأريخ للأعمال الببليوغرافية، فإنه يحق لنا - بعد هذه اللمحة المتواضعة عنها، والتأكيد على تأصل فكرتها فى العقل العربى - أن نقفز قرابة العشرة قرون إلى الأمام، لنستقبل بكل الحفاوة والتقدير والإعتزاز الببليوغرافية الفولكلورية التى أصدرها مركز التراث الشعبي لدول مجلس التعاون الخليجى فى العام الماضى (١٩٩٣م)، تحت عنوان: «التراث الشعبى فى دول الخليج العربية - ببليوغرافيا مشروحة». وهى - على حد علمى - أول ببليوغرافية عربية فى هذا المجال تهدف إلى تعريف الباحثين، وبخاصة الفولكلوريين منهم، بكل ما كتب باللغة العربية أو ترجم إليها من أعمال تتصل إتصالاً مباشراً بالتراث الشعبى، وكذا الأعمال المبثوثة فى تضاعيفها المادة التراثية الشعبية ككتابات الرحالة، والكتابات الأدبية كالقصص والروايات، والكتابات التاريخية والجغرافية والاجتماعية والتراجم.. إلخ، التى تأتى فيها المادة الشعبية عرضاً ودون قصد. وتمثل هذه الأعمال الحدود النوعية للببليوغرافية، أما حدودها المكانية والزمانية، فقد اقتصرت على خمس دول خليجية، هى: البحرين وقطر والكويت حتى عام ١٩٨٧م والإمارات العربية المتحدة والمملكة العربية السعودية حتى عام ١٩٨٨م.

وقد قام بتحرير هذه الببليوغرافية وتصنيفها الدكتور/ أحمد عبد الرحيم نصر، كما قام بجمع مادتها كل من: د. يوسف عايدابى (الإمارات)، د. إبراهيم عبد الله غلوم (البحرين)، د. أحمد عبد الرحيم نصر (قطر والسعودية)، د. محمد رجب النجار (الكويت)، وأشرف على مراجعتها القسم المركزى للمعلومات بالمركز. وهى تتألف من ثلاثة كشافات: الأول، وهو الرئيس، خاص بالعناوين، ويحتوى علي ٨٨٤ بطاقة، أعدت بياناتها من واقع الأوعية مباشرة، وبأسفل كل بطاقة نبذة تبين بوضوح محتوى الوعاء، أما الثانى فخاص بالمؤلفين، فى حين يختص الثالث بالموضوعات. وقد اتبعت الببليوغرافية قواعد التقنين الدولى العام للوصف الببليوغرافى (تدوب ع)، كما زودت بملحقين، يتضمن الأول منهما: عروض الكتب، وكلمات رؤساء التحرير، والرسائل الواردة إليهم من القراء، والمقابلات والتحقيقات مع حاملى التراث أو المهتمين به أو دارسيه؛ إذ حوت معلومات حول التراث تفيد الباحث. أما الملحق الثانى فيتضمن الأوعية التي لم يتيسر تحصيلها، وبالتالى لم تحظ بكتابة تبصرة بمحتواها تهيئ إدراجها ضمن الكشافات الرئيسية. ولأن مجرد العلم بهذه الأوعية، رغم خلو بعضها من المعطيات الببليوغرافية الأساسية فيما يتعلق بإسم الناشر ومكان النشر وتاريخ النشر، هو من الفائدة بمكان عظيم، فقد آثر المحرر أن يفرد لها هذا الملحق عن أن يهملها كلية، علّ أحدا من الباحثين يقع عليها، ويقف على ما فيها ويستفيد منه.

ولا شك أننا بإزاء هذا الملحق نقف أمام حالة تتيح لنا أن نتصور مدى الصعوبة التى واكبت انجاز هذا العمل. فتتبع الأوعية وملاحقتها فى خمس دول عربية بمجهود فردى، ودون بداية زمنية محددة، لهو - وبكل يقين - مسألة شاقة ومرهقة، بل وتفوق في الواقع أى جهود فردية؛ إذا ما أخذنا فى الاعتبار حزمة العوائق التى تقف في سبيل تدفق المعلومات بين شتى أقطار وطننا العربى، والتى جعلت من أمر الحصول على كتاب، أو معلومات عنه، من إحدى العواصم الأوروبية أكثر يسرا وسهولة من محاولة الحصول عليه من أرقى عواصمنا العربية.

فإذا ما أضفنا إلى حزمة العوائق هذه ندرة مصادر المعلومات المتعلقة بالكتب، وخلو بعضها، لأسباب عديدة، من كثير من المعطيات الأساسية اللازمة لإنشاء مؤلف ببليوغرافى يخدم بالدرجة الأولى البحث والباحثين، لا الأغراض التجارية، لتبين لنا بوضوح كم هو عمل جليل من أعمال النشاط الخلاق أن تصدر هذه الببليوغرافية، ولحق لنا أن ندعو مكتباتنا القومية العربية، وكذا مكتبات جامعاتنا ومراكزنا العلمية، إلى المسارعة بتبادل صور سجلات الكتب أو الفهارس الجامعة لديها، حتى تتوفر المعلومات حول الكتاب، لأن نقص هذه المعلومات من شأنه أن يؤدى إلى عرقلة تطور العلم، والوقوف به عند حدود ينبغى تخطيها.

لقد جاءت هذه الببليوغرافية، كما يقول الأستاذ/ عبدالرحمن المنّاعى، مدير عام مركز التراث الشعبى الخليجى، فى تقديمه الموجز والرصين لها: «تنفيذا لتوصية تكررت فى ندوات التخطيط الأربع لجمع ودراسة التراث

الشعبى لمنطقة الخليج والجزيرة العربية التى عقدها المركز فى عامى ١٩٨٤م و ١٩٨٥م. وقد رؤى تنفيذ التوصية على مراحل، تشمل الأولى منها ما نشر باللغة العربية والمترجم إليها من كتب ومقالات فى كتب أو دوريات، وتشمل الثانية ما نشر باللغات الأخرى، وتتضمن الثالثة المخطوطات والرسائل الجامعية وغيرها، وتشمل الأخيرة الصحف والمجلات المصورة».

وهذه الفقرة لا توقفنا وحسب على وعى المسؤولين فى مركز التراث الشعبى بمسؤولياتهم العلمية والقومية، وإنما توقفنا أيضاً على إدراكهم الموضوعى لحجم وطبيعة العقبات التى سوف تواجه تنفيذهم لهذه التوصية، فمرحلوها. ولو أنهم استيسروا أمرها - كما يفعل البعض، وشرعوا فى تنفيذها دفعة واحدة، لا بشكل مرحلى، لما صارت هذه البيليوغرافية إلى أيدينا الآن، بل ولربما أدى - والعياذ بالله - تكاتف العوائق سالفة الذكر إلى تجميد النشاط بهذا المشروع الجليل إلى أجل غير معلوم. وإننى لأرجو أن يوفقهم الله فى استكماله، وأن يحرك صداه الآخرين فى منطقتنا العربية، فيشرعون فى تنفيذ أعمال مماثلة.. دائمة النفع وعظيمة القيمة، بدلا من إضاعة الوقت والجهد والمال فى الطنطنة الفارغة والجموح غير الرشيد.

ومع ذلك، أو لعله بسبب من ذلك، لا يجب أن ندع اعتزازنا بهذا المشروع يصرفنا عن واجبنا نحوه، بل إن عملية التفاعل المعقد بين اعتزازنا به وإدراكنا لطبيعة العقبات التى تواجهه، وما ينجم عنها من المشاعر المتأبية علي الوصف، لتدفعنا إلى إبداء بعض الملاحظات على مرحلته الأولى، والتى يراد بها لهذا المشروع أن يزداد إقتراباً من الكمال، وهذه الملاحظات هى:

## أولا :- كشاف العناوين:

١ - إن الترتيب الألفبائى لبطاقات العناوين يتناسب مع الهدف (غير المعلن عنه بوضوح) من هذا العمل، وهو سرعة وصول الباحث إلى محتوى العنوان الذى يبحث عنه؛ لكن - للأسف - لم يرد أى إيضاح فى مقدمة محرر البيليوغرافية الدكتور/ أحمد عبد الرحيم، عن هذا الترتيب، ولا عن الإجراءات التى انتهجها بشأنه، مثل: إسقاط «ال» التعريف وحروف الجر وغير ذلك من بداية العنوان، وترك أمر استنتاج هذه الإجراءات للقارئ، مما ينعكس أثره بالسلب علي الهدف الذى اتبع هذا الترتيب من أجله. وعلى سبيل المثال، فإن الباحث الذى إستقر فى ذهنه العنوان التالى: «البعد الاجتماعى للأمن فى دولة الإمارات العربية المتحدة»، سوف يبحث عنه فى حرف «الألف»، وعندما لا يجده قد يعتقد أنه سقط من الحصر، ويكف عن البحث، فى حين أن هذا العنوان يوجد تحت حرف «الباء». وكذا الباحث الذى يبحث عن عنوان: «من ديوان النبط: خلفان بن يدعوه» سوف يبحث عنه فى حرف «الميم» مع أنه يوجد تحت حرف «الدال».. وهكذا، إما أن يتبدد وقت الباحث، أو تفوته الفائدة من هذا العمل الجليل من أجل بعض الإرشادات التى كان يمكن ايرادها فى مقدمة البيليوغرافية فى عدة سطور.

٢ - من شأن الترتيب الألفبائى أن ييسر لمن يتبعه مسألة الترتيب ذاتها، لاعتماده علي معيار شكلى محدد، ورغم ذلك نجد أخطاء كثيرة فى ترتيب العناوين لم يسلم منها غير كشاف عناوين دولة قطر، وكشاف الملحق الثانى. وتنحصر هذه الأخطاء فيما يلى:

### * دولة الإمارات العربية المتحدة:

- البطاقات أرقام (١٩/٢٠/٢١/٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٦) كان يجب أن تكون أرقامها (١٠/١٢/٢/٥/٩/١٣/ ١٤/ ١٥).

- البطاقة رقم (٨١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٨٠).

- البطاقة رقم (١٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١١٩).

### * دولة البحرين:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٢).

### * المملكة العربية السعودية:

- البطاقة رقم (٧) موضعها يلى البطاقة رقم (١٦٦).

- البطاقة رقم (٨) من حقها أن تكون رقم (١٦٧).

- البطاقات أرقام (١٨/١٩/٢٠/٢١/٢٢) يجب أن يتبادلوا مواقعهم معا على النحو التالى (٢٠/٢١/٢٢/١٨/١٩).

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٤٧).

- البطاقات أرقام (٨٦/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠) من حقها أن تكون أرقام (٥/٦/٧/٢٣/٣٣).

- البطاقة رقم (١٠٩) موضعها يلى البطاقة رقم (١٠٠).

- البطاقة رقم (١٣١) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٣٠).

- البطاقات من رقم (٢٠٠) حتى رقم (٢٢٤) كان يجب أن يضع المحرر خلف كلمة «العمر» فى كل بطاقة نقطتين راسيتين حتى لا يخرج من الترتيب الألفبائى إلى الترتيب الزمني، نظراً لاختلاف العناوين بعد الكلمة المذكورة.

- البطاقة رقم (٢٢٩) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٢٢٨).

- البطاقتان (٢٥٣/٢٥٤) من حقهما أن يكونا رقمي (٢٤٥/٢٤٦).

- البطاقات من رقم (٢٥٥) حتي رقم (٢٦٩)، ومن رقم (٢٧٢) حتى رقم (٢٧٤) كان يجب أن يبدأ ترتيبها بعد البطاقة (٢٤٩) على النحو التالى (٢٥٥/٢٧٢/٢٧٣/٢٧٤/٢٥٦/٢٥٧/٢٥٨/٢٥٩/٢٦٠/٢٦٣/ ٢٦٥/٢٦٦/٢٦٤/٢٦٧/٢٦٨/٢٦٩/٢٦١/٢٦٢)، وتأخذ الأرقام من (٢٥٠) حتي (٢٦٧) ليكون رقم البطاقة (٢٥٠) هو رقم (٢٦٨).

- البطاقات أرقام (٢٨٠/٢٨١/٢٨٢) كان يجب أن يكون ترتيبها عكس ذلك، فتجيء البطاقة (٢٨٢) أولا، ثم (٢٨١)، ثم (٢٨٠).

- البطاقة رقم (٣٠٠) موضعها يلى البطاقة رقم (٢٩٦).

- البطاقات أرقام (٣٠٢/٣٠٣/٣٠٤) كان يجب أن تكون أرقامها (٢٩٦/٢٩٧/٢٩٨).

- البطاقة رقم (٣٤٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٤٦).

- البطاقة رقم (٣٥٤) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٥٢).

- البطاقة رقم (٣٧٢) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٥٥).

- البطاقتان (٣٧٥/٣٧٦) موضعهما يلى البطاقة رقم (٣٧٣).

- البطاقة رقم (٣٨٢) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٧٩).

- البطاقة رقم (٤٢٧) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٢٦).

- البطاقة رقم (٤٣٦) موضعها يلى البطاقة رقم (٤٣١).

- البطاقة رقم (٤٥٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٧٨) المسجلة خطأ (٣٨٨).

### * دولة الكويت:

- البطاقة رقم (٢٩) موضعها يلى البطاقة رقم (٨).

- البطاقة رقم (٣٠) موضعها يلى البطاقة رقم (١٠).

- البطاقة رقم (٣١) موضعها يلى البطاقة رقم (١٦).

- البطاقة رقم (٣٣) يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٣٢)، وموضعهما بعد ذلك يلى البطاقة رقم (٢).

- البطاقة رقم (٣٥) موضعها يلى البطاقة رقم (٣١) التى صارت رقم (١٧).

### * الملحق الأول:

- البطاقة رقم (١٨) موضعها يلى البطاقة رقم (١١).

- البطاقة رقم (٢٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (١٩).

- البطاقة رقم (٢٣) موضعها يلى البطاقة رقم (٢٨).

- البطاقة رقم (٣٧) موضعها يلى البطاقة رقم (٣٤).

- البطاقة رقم (٥٠) كان يجب أن تتبادل موقعها مع البطاقة رقم (٤٩).

٣ - علي الرغم من أن الببليوغرافية موجهة فى الأساس لخدمة الباحثين، إلا اننا نجدها مع ذلك تخلو من بعض المعطيات الإضافية التى تهم الباحثين بدرجة أو بأخرى، مثل: قائمة المراجع والسعر.. إلخ. وعلى سبيل المثال، فإن البطاقة رقم (١٤) - دولة الكويت - ص ٢٦٨ مدونة على النحو التالى:

● اغانى البحر: دراسة فولكلورية/ حصة الرفاعى؛ (تقديم صفوت كمال). - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. - ٤٠٠ ص: صور.

فى حين يتضمن الوعاء معلومات إضافية تسمح بتدوين بطاقته علي هذا النحو:

● اغانى البحر: دراسة فولكلورية/ حصة السيد زيد الرفاعى؛ (تقديم صفوت كمال). - ط ١. - الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٥م. - ٤٠٠ ص: إيض ملونة، صور ملونة؛ ٢٤ سم. - ببليوغرافية: ص ٣٩٣ - ٣٩٨. - ٤ دك

[التدوين من واقع الوعاء. ص = صفحة، إيض = إيضاحات، دك = دينار كويتى]. والبطاقة بهذا الشكل أعتقد أنها تخدم الباحثين بدرجة أكبر. وفى حالة خلو بعض البطاقات من هذه المعطيات يدرك الباحثون على الفور أن الأوعية تخلو منها.

٤ ـ أدّى قصر عملية الجمع والتغطية على المجهودات الفردية إلى عدم شمول الببليوغرافية لكل الأعمال المتصلة إتصالاً مباشراً بالتراث الشعبى، وكذا الأعمال المبثوثة فى تضاعيفها المادة الشعبية. ولا شك أننا لا نستطيع الوقوف طويلاً أمام هذه الملاحظة، لا بسبب من أن محرر الببليوغرافية قد اعترف فى مقدمته بأن «من يرمى شبكته بعيداً لابد أن تفلت منه بعض الأسماك»؛ ولكن بسبب من أن مجهودنا هنا هو أيضاً مجهود فردى، ومن ثم يقصر بدوره عن أن يحيط بكل الأعمال المفروض تغطيتها. وسنكتفى حيال ذلك ببعض الأعمال التي أفضى إلى اكتشافها اختبار شمول التغطية الذى أجريناه على عينات صغيرة من بطاقات الببليوغرافية، وهذه الأعمال هى:

### * دولة الإمارات العربية المتحدة:

● الغوص فى دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد مجدى كامل مراد، محمد خليفة العمرى؛ مراجعة وإشراف محمد بن أحمد بن حسن الخرجى. ـ [أبو ظبى]: دولة الإمارات العربية المتحدة، لجنة التراث والتاريخ، ١٩٨٨ . ـ ٢٣٠ ص: إيض (بعضها ملون)، خرائط ؛ ٢٤ سم . ـ ببليوغرافية: ص ٢٢٧ ـ ٢٢٩ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه].

● المشكلات التى تواجه المرأة الخليجية: دراسة مطبقة فى دولة الإمارات العربية المتحدة/ إعداد زينب حسين أبوالعلا . ـ [القاهرة]:ز أبو العلا، ١٩٨٦. ـ ١٠٢ ص ؛ ٢٥ سم . ـ ببليوغرافية: ص ١٠٠ ـ ١٠٢ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

### * المملكة العربية السعودية:

● دراسات فى المجتمع السعودى/ السيد على شتا ـ الرياض: عالم الكتب، ١٩٨٥ . ـ ٤٠٠ ص ؛ ٢٤ سم. ـ (الكتاب الجامعى) . ـ ببليوغرافية: ص ٣٩٧ ـ ٣٩٨ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● ديوان الشاعر محمد بن ناصر بن صقر السيارى/ [جمعه ورتبه وأشرف علي إخراجه خالد بن عبد الله بن محمد السيارى] . ـ ط ١ . ـ [الرياض]: إبراهيم بن محمد السيارى، ١٩٨٦ . ـ ٣٩١ ص: صور، مثيليات ملونة؛ ٢٤ سم. ـ ١٥٠٠ ق م [البطاقة من مصدر ببليوغرافى]

● من مفردات التراث الشعبى/ إعداد محمد إبراهيم الميمان: ترجمة عبد العزيز محمد الذكير . ـ ط ١ . ـ [الرياض]: لجنة التراث والفنون الشعبية بالجمعية السعودية للثقافة والفنون، ١٩٨٨ . ـ ١٤٧ ص: إيض ملونة؛ ٢٤سم . ـ ببليوغرافية: ص ١٤٣ . ـ ١٥ ريال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

### * دولة الكويت:

● الأمثال الكويتية المقارنة/ أحمد البشر الرومى، صفوت كمال؛ (مقدمة منهجية صفوت كمال) . ـ ط ١ . ـ ٤ ج. ـ الكويت: وزارة الإعلام . ـ مركز رعاية الفنون الشعبية؛ ٢٨ سم . ـ فهارس

ج ١ . ـ ١٩٧٨ . ـ ٦١٠ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٠٩ ـ ٦١٠

ج ٢ . ـ ١٩٨٠ . ـ ٦٢٢ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢١ ـ ٦٢٢

ج ٣ . ـ ١٩٨٢ . ـ ٦٢٨ ص . ـ فهرس تصنيف مضارب الأمثال: ص ٦٢٧ ـ ٦٢٨

ج ٤ . ـ ١٩٨٤ . ـ ٤٢٤ ص . ـ فهرس الأمثال الكويتية مرتبة ترتيبا ابجدياً: ص ٣٢٥ ـ ٤٢٣ [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

● الديوان الكبير لشاعر البرارى محمد السيد شحاته/ جمعت المادة الشريعة توبه محمد السيد شحاته؛ أعده للنشر وصدره إسماعيل الصيفى . ـ الكويت: ذات السلاسل، ١٩٨٦ . ـ ٦٣٦ص: مثيليات؛ ٢٤سم . ـ يشتمل على إرجاعات ببليوغرافية . ـ ٥ دك [البطاقة من مصدر ببليوغرافى].

● مجموعة زهيريات/ عبد الله عبد العزيز الدويش؛ (تقديم د. محمد رجب النجار). ـ جـ ٢. ـ ط ١، ١٩٨٦ [البطاقة من مصدر ببليوغرافى غير مكتمل]

### ● الملحق الأول:

● مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى/ أحمد على مرسى. ـ الفنون الشعبية (القاهرة) . ـ س ٢، ع ٧ (١٠/١٩٦٨) . ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٩.

عرض كتاب «مدخل لدراسة الفولكلور الكويتى» لصفوت كمال [البطاقة من واقع الوعاء نفسه]

### ثانيا: كشاف المؤلفين:

١ ـ ذكر بعض أسماء المؤلفين بترتيبها المعتاد، وذكر البعض الآخر بالاسم الأخير أولا، ثم الاسم أو الأسماء الأولى، كان يقتضى فى المقدمة ذكر الإرشادات الخاصة بعملية البحث عن اسم المؤلف داخل الكشاف.

٢ ـ كان من الأفضل ترقيم أسماء المؤلفين بدلاً من العلامة الموضوعة أمام الاسم. فعمليات الاستقراء الإحصائى السريعة أهم بالنسبة للباحثين من عملية التناسق الشكلى.

## ثالثا: كشاف الموضوعات:

حظى هذا الكشاف فى المقدمة ببعض توضيحات ببليوغرافية ومنهجية. وهو مقسم إلى خمسة محاور، قسّمت بدورها إلى مداخل فرعية مرتبة الفبائيا، وهذه المحاور الخمسة هى: الأدب الشعبى، الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية، العادات والتقاليد والمعارف الشعبية، الموسيقى والرقص الشعبى والألعاب الشعبية، موضوعات أخرى. وبصرف النظر عن التداخل فيما بين هذه المحاور، والذى أشار اليه المحرر فى مقدمته، فإن ملاحظاتنا بشأن هذا الكشاف تنحصر فيما يلى:

١ ـ كان من الأصوب تقسيم المحور الثالث إلى محورين رئيسيين، هما: (العادات والتقاليد الشعبية) و (المعتقدات والمعارف الشعبية)، أو أن يكون عنوان المحور «العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية». أما أن تأتى المعتقدات كمدخل تحت المحور دون أن يتضمنها عنوانه فخطأ منهجى؛ إذ إنها ليست من العادات ولا من التقاليد ولا من المعارف الشعبية، فضلا عن أنها ميدان فى المأثور الشعبى العربى اكثر أهمية من ميادين المحور المبرزة فى العنوان.

٢ ـ وضع «الطعام والشراب» هكذا كمدخل تحت المحور الثانى «الثقافة المادية والفنون والحرف الشعبية» مسالة تحتاج إلى إعادة نظر. فـ «الطعام والشراب» بهذا الشكل ميدانهما القريب هو المحور الثالث «العادات والتقاليد والمعارف الشعبية»، وإلحاقهما بالمحور الثانى كان يتطلب إضافة تحدد سبب هذا الإلحاق، كأن نقول مثلا «أدوات الطعام والشراب»، أو أن نقول مثلا «فن إعداد الطعام والشراب»، أو غير ذلك.

وبعد، فإن هذه الملاحظات لا تقلل أبدا من أهمية هذا العمل الجليل وضرورته للبحث والباحثين، ولا من قيمة الجهود الكبيرة التى بذلت فى سبيل انجازه، بل ويحدونا الأمل فى أن يتسع صدر معدى الببليوغرافية لهذه الملاحظات، ويعملون على تلافيها فى الطبعات القادمة إن شاء الله.

وأخيرا.. تحية لمركز التراث الشعبى لدول مجلس التعاون الخليجى علي رعايته لهذا العمل والنهوض بأعبائه، وتحية لكل الذين ساهموا فى انجازه، وإن كانوا قد استوفوا جزاءهم بتصدر أسمائهم له. أما أولئك الذين قدموا العون دون أن ينتظروا حتى مجرد كلمة شكر..

الدكتور/ أبو بكر أحمد باقادر

الدكتور/ حسن عبد الرحمن الحسن

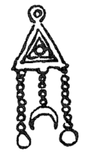
الأستاذ/ صالح دفع الله

الأستاذ/ مناحى ضاوى القشامى

السيد/ جبرئيل حسن عريش

السيدة/ نهى بشير

فمن حقهم علينا، أو من واجبنا نحوهم، أن نضاعف لهم التحية ونجزل لهم الثناء.



The study aims also at establishing the alphabetical forms in folk graphics and exposing their outstanding typical designs, sculptural or calligraphical, through an overview and an analysis of folk graphical and ornamental styles and works.

The study is concluded with a review of certain graphical works inspired from the Egyptian folk traditional environment, by a modern artist.

In the *"Tour of El-Fonoun El-Sha'beyah"* Hassan Sorour briefs the symposium which was held in the Hanager Art center on the *"Daily life Discourse"* by Dr. Ahmed Zaid. Dr. Mahmoud Odah and Dr. Fathy Abu El-Ainyn participated in the discussion, which was lead by Dr. Hoda Wasfy.

Ahmed Mahmoud gives an overview of the conference on .Heavenly Practices and Religions in the Middle East and North Africa, which was held in the Hungerian capital Budapest.

In the *"Library of El-Fonoun El-Sha'beyah"* there are two reviews. In the first, Aly Osman reviews the memorial book published by the Fulbright Mission on the Egyptian musical composer Gamal Abdel Rehim, at the fifth commemoration of his departure on (24 November 1993). In the second. Abdel Aziz Refa't reviews the folkloric bibliography published by the Gulf Co-operation Council's, *"Folklore in the Arab Gulf states – An Annotated Bibliography"* (1993). This voluminous work was prepared by Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr and revised by Dr. Yosef Aidaby, Dr. Ibrahim Abdallah Gholum, Dr. Ahmed Abdel Rehim Nasr, and Dr. Ragab El-Naggar. The revision was supervised by the Central Department of Information at the above mentioned centre.

At the end. the readers are invited to contribute to this national publication, and we welcome their feedback and their constructive suggestions which help us to proceed forward to fulfill our mission.

The Editor

has a negligible role in the performance of Islamic religious rituals, while it was an essential element in the religious services in Ancient Egypt. All these facts, as well as the disappearance of certain musical instruments such as the sistrum and the lyre, of both kinds - curved and angular, made the researcher look for them in Africa, being the southern natural extension of Egypt. There he found a surviving Egyptian influence on the African music, the roots of which seem to go back to the earliest times.

Followed by this is a study by Hany Ibrahim Gaber on *"Inspiration and Implementation in Folk Plastic Art"* On the contrary of the conventional plastic artistic conceptions in general and the idealistic aesthetical philosophy, he stresses the significance of ideas in building folk plastic image and the influence which the imagination exerts over artistic creation and over the determination of the aesthetic style of the artistic work. With this view which effectively links folk artistic works to the domain of fine arts and relates them to it organically through their implied plastic values, the writer argues in length, on several but continuous levels, against those conventional.conceptions in order to establish his point of view. Yet, he does not ignore the specific characteristics which distinguish them from private or individualistic plastic works. Having highlighted his point, he went on the tackle the central theme, the inspiration and implementation in folk plastic art.

To illustrate his argument, he chooses, as a framework of his theme, a productive art, in which the aesthetic sense plays a vital role, i.e. ceramic. He makes an overview of the nature, vocabulary and techniques of that art. Then the article proceeds to explain his central theme through practical examples in Garagous Workshop, in Qous, Qenah province on the one hand and in Samir El-Gendey's ceramic atelier in El-Gyza province, on the other hand. He enriched his study with the analysis of several ceramic works of both sides.

The last study in the field of art is by Mahmoud Mostafa Eed on *"The Artistic Sence in Mural Folk Reliefs and Graphics"*. The purpose of the study is the decline of this art in Egypt. He presents his argument through examples of designs and ornaments derived from the Egyptian folk environment, which is inherent into the emotions of the folk artist. This is the result of successive and continuous experiments over a long history and with a rich cultural product.

to define, while literary critics and anthropologists tend more to interpret without precise preliminary definitions, then folklorists should teach their fellows, the literary critics and anthropologists, the mechanisms of defining folklore, or they should tackle some of the problems of interpretation by themselves, otherwise the field of folkloric studies would become a conflicting mixture of beginnings without ends and ends without genuine beginnings.

The third and last article in this group is Ernest Johns' "psychoanalysis and Folklore", which was first presented to the English Folklore Society in 1928. The article, which argues that it is possible to approach the folkloric fantasies as a material of psychological source, has hardly influenced the English folkloric studied. Yet, such possibility is interesting in its own right. Johns was a disciple of Freud who was the first to note in his *The Interpretation of Dreams* that symbols in individual dreams existed also in a more elaborated from in folklore. Johns assumes here that there is an analogy between the evolution of man as an individual and his evolution as a race. It is a stimulating hypothesis, if not a factual one, which needs contemplation. The question to be asked here whether behavioral inherent rituals, such as having a cup of wine or milk before going to bed, are surviving remnants of an early stage of the individual's evolution, i.e the phase of childhood, when milk was given to him before going to bed to help him to sleep. If this is the case, how would this be analogous to the surviving folkloric remnants in culture. Those remnants which are lamed to have come down from an early barbarian stage in the real of evolution. Johns indicates in this regard the biological principle that the evolution of an individual epitomizes the evolution of the whole species. However it is still an issue.

Yet, Johns hopes at the end of his study that co-operation between psychologists and folklorists would benefit both sides.

There remain three studies on folkloric plastic and musical arts. The first one is a study by Jehad Dawoud on *"Certain Common Afro- Egyptian Musical Elements"* in which he builds upon the findings of a previous study. In his former study he compared between the Ancient Egyptian musical instruments and the Egyptian folkloric ones. A close relationship between the two types becomes evident, but many disparities were formed too. For example, the Egyptian folkloric music is based on Arabic musical keys, while the Anciens Egyptians used the quintet system without half tone. Besides music

influential place among the present folkloric methods and studies. The first article *"Folklore and Anthropology"* was written by William Bascom, an American anthropologist. He argues that folklore belongs to cultural anthropology, one of the disciplines of anthropology. He states that all folkloric material was passed on orally, but not everything that is orally passed on is folklore. With this distinction, he tends to limit folklore to what he calls "verbal art" which includes rhetoric narrations (myths, folk tales, legends), puzzles and proverbs. Thus he excluded dancing, folk medicine, and folk beliefs (superstitions). He goes on to argue that the texts of ballads and other folk songs are folklore, but it is not the case for their music.

This definition is undoubtedly too narrow, as most folklorists maintains. However, the article, as it exposes the anthropologist approach in folkloric studied, attempted to bridge the gab between that approach and the literary one, as they are two fundamental and integrated approaches in the study of literary folkloric material.

This conception of integration between those two approaches is more elaborated in the following article *" The Study of Folklore in literature and culture: Interpretation and Definition",* The writer argues that to divide folklorists into two categories, literary and anthropological, would lead to think that each group has a specific approach which suits its own interests. This implies that there should be two approaches one for folklore in literature and the other for folklore in culture. However it is a paradoxical divesion, for both of the two approaches are the same. In other words, folklore has a particular approach which would be applied on literary as well as cultural issues in practice. To highlight this fact, the writer maintains that there are only two fundamental steps in the study of folklore in literature and culture, the first is objective and experimental while the second is subjective and contemplative. He calls the first "the definition" and the second "the interpretation". The definition is basically an exploration of similarities while the interpretation is dependant on describing dissimilarities. The problem is that "definition" has become in its own right a purpose for for many folklorists, rather than a means which leads to interpretation, which the main interest of literary critics and anthropologists. This is in spite the fact that definition is merely the beginning or the first step. That is to say a folklorist who limits his analysis to defining the phenomenon, stops short of asking the real questions about the material he studies. If it is true that folklorist tend more

goes in his study to explain how the hero of the *sirah* steps over the limits of space and time. While the *sirah* starts from a certain setting and at a certain time, the hero himself is not limited to this particular setting or that particular moment, for he is a personification of the whole Arab nation and the entire history of the Arabs. A particular example is Saif ben Zy El-Yazan in his *sirah,* who has come to be, with such characteristics, a source of inspiration for ingenious creators in the field of arts. Contemporary Arabic literature still presents us with such creative attempts to draw up his image and recapture his figure.

If Farouq Khorshid focused on the issue of time and space in the folkloric *sirah,* Ibrahim Sha'lan seeks to explore *"The Political Conceptions in the Folk Proverbs"* in a study under this title. He explores through precise analysis based on folk proverbs five political conceptions: class distinction; the elite; the governor and the governed; social move; administration. He argues that proverbs are among the cultural constant elements which bear on social conduct. They reflect the philosophy of the Egyptian character and its identity and convey a clear political voice within the limits of the available and the possible as well as implications which should not he ignored by the decision makers and political theorists. It is a significant fact, for a decision is not even worth the ink with which it is written unless it is really based on peopl's convictions. Besides, new political values can not be effectively heralded without a full awareness of the conventional values with their negative and positive aspects. Thus it becomes possible to tackle the negative aspects and to promote the positive ones.

Next to this comes *"Folk Texts"* section, in which Abdel Aziz Refa't presents another version, written with phonetical marks, of *"El- Shater Mohamad Tale"* (The Tale of Mohamad the Clever). The hero here resorts to transformations, instead of magical instruments (as it was the case in the first version published in the last issue of this review) – to overcome the "wizard" who symbolizes evil and to deliver the folk community from his mischiefs. He is finally rewarded with a princess whom he takes in marriage. The collector added a glossary of words which would seem difficult for those who are not familiar with the local dialect of the area from which he recorded the tale.

This is followed by a group of three translated articles that represent a past, but important stage in the folkloric studies, as they still have their own

A third and last suggestion considered that the first message of the review is to publish Egyptian and Arab folkloric studies and researches. Therefore, such articles have a priority over other translated studies and researches. The board does not agree with them, as the published material is only assessed according to technical considerations. Yet, in consistence with such noble patriotic and national feelings, this suggestion should be noted as far as the technical considerations warrant.

In this regard, the review begins with a study by Safwat Kamal, "*A Folkloric Ballad Shafiqa and Metwali – A study in the Forms of Transformation and Diversity in Textual Performance.*" He defined his conception of the technicality of performance in Melodic narration, as well as the issue of the constant and variable in such texts, He stated that the folkloric material with its wide range of modes, forms and means of expression has no constant text. Rather it is consisted of variations of original texts which were amended, abridged or elaborated by "authorized", until those texts have come to us in their present from.

In this study, Safwat Kamal examines the beginnings and ends of four melodic forms of *"Sahfiqa and Metwaly Story"* (three of them were collected by Dr. Ahmed Aly Morsi in his *"Folk Song: An Approach to Its Study"*, Dar El-Ma'arf, cairo, 1983).

Besides, he presented a fifth text, *'El-Sharaf (Honour)*, which he had collected in the summer of 1963 from a folk singer, Abdel Latif Abu El-Magd. This text is indeed a rich contribution to the other known versions of this melodic song which reflects a body of values adopted and exalted by folkloric communities.

The following study, *"Time and Space in the Arab Folk Sirah"*, by Farouq Khorshid, is based on the vast scope of Arab folk *sirah* (i.e. legendary biography), particularly *Siaf ben Zy El-Yazan's* sirah.

In the author's view, the *sirah* is a novel based on a central figure, the hero, and a continuous series of episodes. It is, in his view, the Arabic equivelant of the western folk epic. Its characters are either real historical figures or set on a historical background: a tribe, a sect; a conception, ect. The hero goes under definite stages: birth, growing up , knigthood and then adventures, which are the core of the *sirah*. In this last stage the hero comes to personify his people or the entire Arab Nation as a whole. Farouq Khorshid

# This Issue

As we resumed connection with European Folkloric studies and researches in the last issue through translation, we have received a considerable number of letters from readers and researchers throughout the Arab World, welcoming this attempt as a favourable step. Enclosed within these letters, as well as through oral communication, we got important suggestions stressed the vital relation between this review and its readers. One suggestion was that the review should not only publish folkloric studies and researches translated from English, but it should also publish similar material translated from other languages such as French, German ect. In this regard, we would like to assure the readers that we spare no effort to creat a team of competent translators who can translate from the original language directly with no need to an intermediate language.

A second suggestion called for publishing a larger number of well - documented folkloric text. It looks easy, but a myriad of obstacles come in the way. The board of editors calls upon folkloric reachers and anthropologists ect. as well as readers with a particular interest in folklore to provide them with well-documented and phonetically marked texts, with glossaries of unfamiliar words, so as to fully realize this suggestion.

● الاسـعار فـى البـلاد العربيـة :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبى ١٥ درهم ، أبو ظبى ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشـتراكـات مـن الداخـل :

عن سنة (٤ اعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشـتراكـات مـن الخـارج :

عن سنة (٤ اعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وامريكا واوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسـلات :

مجلة الفنون الشعبية * الهيئة المصرية العامة للكتاب * كورنيش النيل * رملة بولاق. * القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠

A Quarterly Magazine, 43
Issued By : General Egyptian Book
Organization, Cairo
April - June




**Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief January 1965.**

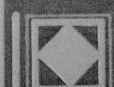


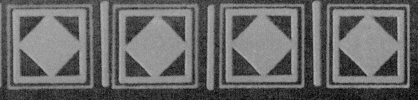


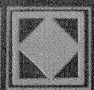
# AL-FUNŪN AL-SHAĀBIA

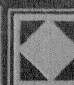


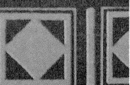
FOLK-LORE



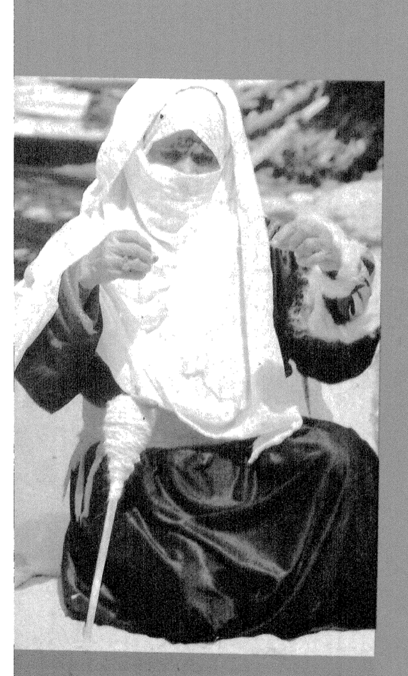










عدد ٤٤
يولية ـ سبتمبر ١٩٩٤
الثمن ٢٠٠ قرش
الهيئة المصرية العامة للكتاب




رئيس مجلس الإدارة

أ.د. سمير سرحان

الإشراف الفني:

أ. عبد السلام الشريف

سكرتارية التحرير:

أ. حسن سرور

أسسها ورأس تحريرها في يناير ١٩٦٥
الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس

رئيس التحرير:

أ.د. أحمد على مرسى

نائب رئيس التحرير:

أ. صفوت كمال

مجلس التحرير:

أ.د. سمحة الخولى
أ. عبد الحميد حواس
أ. فاروق خورشيد
أ.د. محمد الجوهرى
أ.د. محمود ذهنى
أ.د. مصطفى الرزاز



# فهرس

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ● هذا العدد ........................ | ٣ |
| ● السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب، والهدف القومى........ فاروق خورشيد | ٦ |
| ● التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى....... تأليف : كلايد كلاكهون / ترجمة : محمد بهنسى | ١١ |
| ● دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة................ تأليف : ڤون سيدوف / ترجمة : جمال صدقى | ٢١ |
| ● تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية الشعبية ........... إبراهيم عبد الحافظ | ٣٩ |
| ● المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى......... د. هانى إبراهيم جابر | ٤٧ |
| ● وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية .............. سوسن الجنايني | ٦٩ |
| ● «عفت ناجى» عاشقة الفن ... والوطن ... والتراث القومى ........ محمد فتحى السنوسى | ٨١ |
| ● «الحسينيات» ... والمسرح الشعبى ........... تأليف : خوان غويتيسولو. / ترجمة : د. طلعت شاهين. | ٨٥ |
| ● موال «حسن ونعيمة» بين المسرح والسينما ......... تحقيق : سمر إبراهيم | ٨٨ |
| ● الشاطر حسن ـ النموذج ١ ............ الراوى : خيرية أحمد عبد الله. / جمع وتدوين : عبد العزيز رفعت. | ١٠١ |
| ● «الحماة» فى الأدب الشعبى المصرى ......... د. محمد عبد السلام إبراهيم . | ١١٣ |
| ـ جولة الفنون الشعبية : ● المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية : فنون آلات الغاب ............ مصطفى شعبان جاد. | ١٢١ |
| ـ مكتبة الفنون الشعبية : ● بين التاريخ والفولكلور............ د. أحمد إبراهيم الهوارى | ١٣٤ |
| ● THIS ISSUE ........................ | ١٤٢ |

العدد : ٤٤ يولية ـ سبتمبر ١٩٩٤

● الرسوم التوضيحية :
محمد قطب

● الصور الفوتوغرافية :
د. هانى إبراهيم جـابر.
سوسن الجنايني.
محمد فتحى السنوسى.
مصطفى شعبان جاد.

● صورتا الغلاف :
أمامى : سيدة من بدو سيناء.
خلفى : نموذج من وحدة المثلث زخرفيًا.

● الإخراج الفنى :
صبرى عبد الواحد

● التنفيذ :
سعيد رشدى

# هذا العدد

يستهل هذا العدد بدراسة **فاروق خورشيد** «السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى». ويرى **خورشيد** أن تحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من خلال نص مطبوع ثابت، فإنه يفقد واقعه الفولكلورى تماماً، إذ يفقد عنصر الحذف والإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهى، بمعنى أنه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر، ويصبح بالتالى نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون ـ أصحاب القدرة على الإبداع ـ وفق هذا التصور، يثير **خورشيد** قضية التلقى من كون «أن الأدب يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ. إلا أن هذا الأدب حين يبدع، فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى، يعود ثانية إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة». وعندما يؤدى دور السيرة الشعبية فى خلق الحس القومى وتأكيده يعد ذلك زاداً قومياً وفنياً. وعلى ذلك كان سؤال السيرة الشعبية مثيرًا إشكالات نقدية ومنهجية ومعرفية كثيرة فى تاريخنا الثقافى.

يلى ذلك دراسة **كلايد كلاكهون** «التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى»، وهو أحد المنشغلين بقضية توزيع الأشكال والصيغ الأسطورية فى الأبحاث عبر الثقافية، فى حين أن **ليفى شتراوس** يرى وجوه «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة فى مناطق مختلفة أشد الاختلاف». يؤكد **كلاكهون** بأنه «لا يجب أن ننسى، أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة ـ فى نفس اليوم ـ من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد». وينتقل بعد ذلك إلى مسألة الانتشار الثقافى من مكان إلى آخر. يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير تبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمة أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها.

وعلى حد تعبير **كلاكهون** : «هذه الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها». وأيضاً تتناول الدراسة الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حبكتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما تتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطورى بانتخاب بعض التيمات: الفيضان، ذبح الوحوش، غشيان المحارم، التنافس بين الأخوة، الآلهة المخنثة، الإخصاء، أساطير النمط الأوديبى.

وننتقل إلى «دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة» والتى قام عليها **ڤون سيدوف**، أحد أهم المنظرين فى تاريخ الدراسات الفولكلورية، والذى انشغل بآليات انتقال الفولكلور، ومن مقدمة المحررة : «ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابى للتراث والحامل السلبى له، والثانى هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف».

ويستهل **سيدوف** مقاله بالاكتشاف العظيم والحاسم **للأخوين جريم**، ألا وهو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكاية الشعبية) بدراسة الأدب القديم. إن محور دراسة **سيدوف** هو تفسير هذه الحقائق بدءاً من محاولة تفسير **الأخوين جريم** إلى اجتهادات علماء اللغة المحدثين. وأيضاً طرحه لضرورة التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور.

يأتى بعد ذلك مقال **إبراهيم عبد الحافظ** وهو قراءة لأربع حكايات: «سوكا والطيور البيضاء»، و«الحمائم الثلاث»، و«صبى المغربى»، و «لولية بنت مرجان». والتى يظهر فيها عنصر تحول الإنسان إلى طائر. هذه القراءة عبر محاور أربعة: عنصر التحول فى تكوين الحكاية، وأدوات التحول، ووسائل التحول، والرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير. مسترشداً بالتصورات النظرية التى قدمها **فلاديمير پروپ** عن الوحدات التحليلية والوظيفية وأيضاً مسترشداً بتصنيف **آرنى - طومسون** لطرز وعناصر الحكايات الشعبية.

يلى ذلك دراسة **هانى جابر** عن «المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى» حيث يبدأ بالتفرقة بين متاحف الفن الشعبى، والمتاحف المحلية والإقليمية، ومتاحف البيئة، ومتاحف الفولكلور إلى متاحف الهواء الطلق. مع عرض علمى لصعوبة التصنيف والفروق الدقيقة بين هذه الأنواع كأماكن لعرض التراث الشعبى وحفظه، وموقفها من نظريتى البناء والوظيفة. خاصة أن الثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقى لها قيمتها الجمالية. وفى ظل هذا التناول تأتى قضية كيفية الحصول على العينات: البحث الميدانى، الاقتناء، الإهداء، التبادل الثقافى. ثم الجزء الخاص بالإجراءات الفنية التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة، وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتاحف، وتختتم الدراسة بالسؤال عن مستقبل المتاحف القائم على وجودها فى المجالات التطبيقية فى الأساس: المجال الثقافى، المجال البحثى والعلمى، مجال تنشيط الإنتاج الحرفى، وأخيراً مجال صناعة السياحة.

بعد ذلك تقدم **سوسن الجناينى** بحثاً عن «وحدة المثلث فى الحياة اليومية السيناوية» يبدأ هذا البحث بنبذة تاريخية عن المثلث واستخداماته فى الحضارة المصرية القديمة (الأهرام، المعابد، المسلات)، ثم انتقاله إلى الإغريق فى مجال الهندسة، وبعد إلى مجال الفنون والفلسفة إلى أن نصل معها إلى الاستخدامات فى مفردات الحياة اليومية. ووحدة المثلث كوحدة زخرفية فى العديد من العناصر التشكيلية عند بدو سيناء: المسكن، أنواع الكليم والسجاد، أزياء النساء، الحلى ومشغولات الزينة، وأيضاً مشغولات زينة الخيل، الأدوات الزراعية، والأوانى الفخارية.

كما يقدم **محمد فتحى السنوسى** مقالاً عن الفنانة التشكيلية والكاتبة الرائدة «**عفت ناجى**» والتى رحلت عن عالمنا فى الثالث من أكتوبر ١٩٩٤ - والمجلة ماثلة للطبع - فكان لابد لنا من تقديم هذه اللمحة

عن عطائـها ودورها؛ لأنـها بحق تعد رمـزاً للنبل والعطاء بلا مقـابل، والوفـاء بلا حـدود، ومـحبة الثـقافة الشعبية.

يلى ذلك مناقشة «التـازيا» أو قصـائد المراثى والتى يقدمـها المسلمون الشيـعة كجزء من الاحتفال بيوم عـاشـوراء. عبـر ترجـمة مقال للكاتب الاسبانى **خـوان غـويتيسـولو** بعنوان «الحسينيات.... والمسرح الشعبى».

اما التحقيق الأدبى ـ فى هذا العدد ـ فهو حول موال «**حسن ونعيمة**» فى مخيلة الفنان، لما تركه فى وجداننا الجمعى من أثر. فقد استلهم فى الكثير من معالجات الأدب والسينما والمسرح على أيدى كوكبة من المع كتابنا ومثقفينا. وأثار هذا التناول قضايا نقدية ومنهجية طالما ألهبت خيال مبدعين جدد ودفعتهم صـوب هذا الموال، وكانت المناقشات الأخيرة التى دارت حول مسرحية «غزير الليل»، وموقف العرض من هذا الموال دافـعاً بأن تقوم **سمـر إبراهيم** بمناقشة بعض قضـايا الاستلهـام، فى مـحاولة للكشف عن العلاقة بين العرض المسرحى أو السينمائى والموال القصصى.

وفى مجال النصوص الشعبية يقدم لنا **عبد العزيز رفعت** حكاية شعبية جديدة، هى حكاية «**الشاطر حسن**»: النموذج الأول. وقد قام بتدوينها وضبطها وفقاً للمنطوق الصوتى للهجة الراوية التى سجل منها، كما الحق بالحكاية ثبتاً بمعانى الكلمات التى رأى انها قد تستغلق على القارئ.

ثم يقدم **محمد عبد السلام إبراهيم** قراءة عن دور «الحماة» فى نظام الأسرة الممتدة. والذى يعد جزءاً من البناء الاجتماعى له أهميته مفسراً هذه القيم الاجتماعية عبر النكتة والمثل والأغنية الشعبية التى جمعها من قرية القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية. فى محاولة للنظر إلى ارتباط شكل التعبير فى الأدب الشعبى بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

وجولة الفنون الشعبية تقدم فعاليات المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية، الذى احتفى هذا العام بآلات الغاب، حيث نوقش بالمهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً دار حول آلات: السلامية والأرغول والناى. وقد شارك فى هذا المهرجان أساتذة وباحثون من أكاديمية الفنون، وجامعة حلوان، والهيئة العامة لقصور الثقافة بالإضافة إلى مشاركة بعض الباحثين والفنانين العرب والأجانب. وقد قدم جولة هذا العدد **مصطفى شعبان جاد**.

وفى ختام العدد يعرض **احمد إبراهيم الهوارى** كتاب «بين التاريخ والفولكلور» تأليف **قاسم عبده قاسم**. ويتساءل مع صاحب الكتاب عن إسهامات «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟ ومدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه المادة؟.

ويعتبر هذا الكتاب من الكتب التى تثرى المعرفة الإنسانية وكذلك إثارة وعى الإنسان بذاته وتاريخه.

# السيرة الشعبية بين الفولكلور والأدب والهدف القومى

فاروق خورشيد

**اشتد الاهتمام فى الآونة الأخيرة بالسيرة الشعبية العربية، سواء من جانب الدارسين، أم من جانب المبدعين الجدد، وخاصة فى دنيا المسرح والإذاعة والتليفزيون.. واهتمام وسائل الإعلام الحديثة بالسيرة الشعبية معناه انها تدخل دنيا الناس من أوسع الأبواب، وأن الحظر الذى فرض عليها، واستمر اعواماً واجيالاً قد آذن بالزوال، لتخرج إلى الوجود الأدبى من أوسع الأبواب، واكثرها انتشاراً، واعلاها صوتاً.. فقد اصبحت السيرة الشعبية مادة من مواد مناهج الدراسة فى كليات الآداب المختلفة، وفى مناهج المعهد العالى للفنون الشعبية التابع لاكاديمية الفنون بالقاهرة.. كما اصبحت السيرة الشعبية مجالاً لاستلهامات كثيرة فى المسرح، فقدمت عروض مسرحية عن «الزير سالم» و«على الزيبق»، و«أبى زيد الهلالى»، بل قدم أكثر من عرض شعبى عن الهلالية فى اكثر من بلد عربى.. وبالقدر نفسه حظيت السيرة الشعبية باهتمام الروائيين العرب، فصدرت عدة أعمال روائية (تعصّر) السيرة، اى تموضعها فى قالب العصر ومعطياته الفنية والروائية المعاصرة، او تستلهم هذه السير فى أعمال روائية مليئة بالإسقاطات الفنية المعاصرة التى تحمل هموم العصر ومشكلاته الاجتماعية والسياسية معاً..**

وفى الوقت نفسه صدرت عدة دراسات نقدية حول السيرة الشعبية تحاول أن تتعرف على حقائقها الفنية، وتحاول أن تتعرف على هذا الشكل الفنى الخاص الذى يسمى السيرة الشعبية .. فهل السيرة الشعبية مجرد عطاء فولكلورى لا قاعدة له ولا منهج ككل الأعمال الفولكلورية التى هى ابتكار فطرى، تلقائى، يحمل خبرة الشعوب وحكمتها، ولكنه لا يخضع لجهد مثقف ملتزم، بمنهج إبداعى محدد؟ .

أم هى شىء آخر؟واكتشفت الدراسات المتتابعة، والتى تم كثير منها فى حضن الجامعة، ان السيرة الشعبية شكل فنى خاص، له قواعده وأصوله الفنية، وأن كتاب السيرة الشعبية المجهولين يلتزمون جميعاً بمنهج فنى ثابت، وأن هذا المنهج الفنى ترك أثراً لا على أعمالهم وحدهم، وإنما على أعمال كثيرة تأثرت بهم فى الإبداع الفنى الروائى الغربى.. وبدأت تظهر دراسات نقدية مقارنة تحاول أن تحدد العلاقة بين

سيرة عنترة وبين دون كيشوت، وبين على الزيبق وأدب البكاريسك الأوروبى كله، وبين عنترة وذات الهمة وأدب الشيفاليين أو الفرسان الذى احتل مكانة كبيرة فى أدب العصر الرومانسى الأدبى فى الغرب..

فهذا المصطلح (السيرة الشعبية) يثير إشكالات نقدية ومنهجية كثيرة، فمنذ البدء رفضه علماء اللغة العربية المرتبطون بالثقافة الدينية من ابن كثير إلى محمد عبده. فالكل اعتبر هذا الفن خطراً على الثقافة الدينية القائمة على النقل والحفظ، والارتباط بالنص وحده. ولعلنا نحس من هذا أن هذه الأعمال المسماة بالسيرة الشعبية كانت خروجاً فنياً وأدبياً شعبياً على الثوابت التى فرضت على العقل العربى. وموقف العلماء والمفكرين العرب القدماء من السيرة الشعبية ارتبط إلى حد كبير بمفهومهم لمعنى العلم، ومفهومهم أيضاً لمعنى التعليم.. وواضح أن العلم عندهم كان هو التحصيل لا التجريب. والتفسير والتهميش والتذييل لا المناقشة والاعتراض والاكتشاف.. والعلم عندهم هو علم نقلى لا ابتداعى. فالابتداع أو الاجتهاد قد يخرج صاحبه عن الجادة وينحرف به عن الصواب. وواضح أيضاً أن التعليم ارتبط بمعنى التلقين، والأخذ عن السلف، والاهتمام بتوثيق المعلومة، والتأكد من صحتها عن طريق التأكد من سلامة النقل، وصحة تسلسل الرواة للمعلومة، تاريخية كانت أم أدبية أم دينية.. والبحث باستمرار عن الشيوخ الحفظة الذين هم (خزانة العلم) لما اشتهر عنهم من دقة فى النقل، وتمحيص فى النص للتأكد من صحة المنقول وسلامته.. وقد انعكس هذا كله على العلوم الأخرى غير الدينية أو اللغوية، كما انعكس على الفن بكل أنواعه وأشكاله، ومنها فن القول، أو فنون الكلمة.

فموقف العلماء القدماء ـ ربما وبعض المحدثين أيضاً ـ لم يأت من فراغ، وإنما هو وفاء لما ترسب فى الذهن العربى من كراهة لكل ما يخالف الحقيقة، أو ما كانوا يسمونه بالكذب، وصدرت عن كل ما هو ابتداع وابتكار وخلق فنى جديد، وخوف من دخول مترسبات قديمة ترتبط بالموروث الأسطورى القديم، مما هو عود إلى مقولات وثنية تحمل فى تضاعيفها من الفكر ما ينهى الإسلام عنه، وما أمر الإسلام بتركه.

والواقع أن انصراف طبقات الشعب المختلفة إلى السيرة الشعبية، هدد بأن تكون هى المحتوى الثقافى الرئيسى عند عامة الناس، وهدد بإزاحة أدباء الدولة الرسميين عن مكان الصدارة والتأثير الفعال فى نفوس الناس لما تحمل من قيم إنسانية معاشة، وخواطر يحسها الناس ويودون لو وجدوا التعبير الفنى عنها، ولعل أبرز هذه السير «سيرة عنترة» العبد الأسود الذى يرفض العبودية، ويرفض الموقف الاجتماعى المتدنى الذى يفرضه عليه لونه، وتصبح السيرة الشعبية التى عنونت باسمه، ملحمة تمرد إيجابى على المواضعات المغلوطة التى فرقت بين الناس على أساس من الأصل أو اللون.. وكذلك تصبح السيرة الشعبية المعنونة باسم ذات الهمة ملحمة تمرد إيجابى على وضع المرأة المتدنى فى المجتمع العربى، وربما فى المجتمع الإنسانى كله، بل وتصبح أول صيحة تمرد على التفرقة التى فرضتها مسلمات اجتماعية مغلوطة بين الرجل والمرأة على أساس من نوع الجنس.. وعلى أساس من وهم مقولة الرجل وسيادته، والتى فرضت نفسها على العالم وحتى القرون الوسطى.

**فالثقافة التى قدمتها (السيرة الشعبية) منذ البدء ثقافة تطلع، أو هى بمعنى أصح ثقافة التعبير عن قضايا الإنسان** والسؤال عن سر ما فى حياة الإنسان من أوضاع لا يرضى عنها، ولا يرضاها، منهجاً وأسلوباً للحياة.. ثم محاولة تغيير هذه الأوضاع عن طريق رحلة البطولة التى ترسم حياة البطل فى السيرة الشعبية، وتحدد معالم البطولة التى لاترتبط بالتفوق الجسدى، أو بالمهارة الفردية وحدهما، وإنما ترتبط أساساً بالفعل الجمعى، والتواكب الجمعى على تحقيق الهدف العام.. فالبطل فى (السيرة الشعبية) يتحرك دائماً فى كوكبة من الأبطال المساعدين، مما يجعل بطولته جمعية لا بطولة فردية، ومما يجعله بطلاً قومياً، لا بطلاً فردياً متميزاً لصفات ذاتية فيه، بل هو بطل يرتبط بالجماعة ويدعوها إلى احتذائه، واتخاذ القدوة منه. فهى إذن دعوة إلى التمرد الجمعى على الأوضاع القائمة، ودعوة تصل عن طريق الفن، إلى كل قلب ووجدان، عند جموع الشعب قاطبة، إلى التحرر، والتفكير، والتغيير. ومن هنا كان موقف كتاب كل عصر، وكل جيل من المرتبطين بمعنى الصدارة الأدبية والفكرية من ناحية، وبمعنى الولاء للسلطة الحاكمة من ناحية أخرى. من هنا كان هذا الموقف الرافض للسيرة الشعبية، هذا الموقف الذى تحول من الرفض إلى المنع والحجب الكامل، عن المتلقى، لها.

ومع كل هذا عاشت هذه (السيرة الشعبية) عبر العصور، وعبر كل هذه المحظورات، وكل هذه الحرب الشعواء التى استهدفتها، واستهدفت رواتها، ثم استهدفت طبعاتها آخر الأمر، إلا أن الخطر الحقيقى الذى استهدفها، ولم تكن تتوقعه أبداً، هو التحول الحضارى فى حياة الإنسان

العربي.. هذا التحول الذى مارسه شاء أم لم يشأ، رفضه أم وافق عليه، ولكنه تحول حضارى موجود وقائم، ولا يمكن أن تنحيه أى قوة رافضة.. ذلك هو التحول الإعلامي، الذى حول السحر القولى كله إلى جهاز الإذاعة، ولم يعد للراوى الشعبى مكان فى جلسة السمر الليلية القديمة التى تقوم عليه وعلى ربابته، وعلى مايقدمه من حكايات وبطولات ومسامرات.

وما حاول ابن كثير أن يفعله وفشل، وماحاول محمد عبده أن يقرره بالأمر والسلطة وفشل، وماحاول جورجى زيدان بالممارسة الفنية وإعطاء البديل وفشل، نجحت فيه التقنية الحديثة، حين قدمت جهاز الراديو. الذى هو جهاز صوتى بالدرجة الأولى، ومتلقى (السيرة الشعبية) كان يتلقاها دائماً صوتياً، فهزم الجهاز الجديد الراوى القديم، وقهره ومحاه.

وقد شهدت بنفسى فى طفولتى المتقدمة إلى مرحلة الصبا.. معلم القهوة، وهو يقيم احتفالاً بوضع جهاز الراديو الفيليبس المربع فوق المكان الذى كان يجلس فيه الراوى الشعبى، أو فوق دكته التقليدية القديمة، وشهدت مجئ راوى القهوة الدائم، وجلوسه فى مكانه، ثم صمته وحيرته، ثم انسحابه الصامت القاتم والنهائى..

ومن ساعتها انسحبت (السيرة الشعبية) كشيء حى دائم ومتواجد كل ليلة، وكل سهرة، وفى كل مقهى من حياتنا، لتفسح المكان للغازى الجديد.. لهذا الجهاز السحرى الذى يحمل إلى رواد المقهى القرآن الكريم بصوت الشيخ رفعت، والشيخ على محمود، والشيخ طه الفاشنى، هؤلاء الصيتة، الذين كان أولاد البلد، يهرعون إلى المآتم التى يحيونها، قاطعين المسافات، دون كلل لكى يحظوا بسماعهم.. ثم يحمل أيضاً أصوات مطربى العصر من الشيخ زكريا أحمد إلى صالح عبد الحى، ثم أم كلثوم وعبد الوهاب. إن وضع جهاز الراديو باحتفالية علنية صاخبة فوق دكة الشاعر الشعبى، علامة مميزة وهامة فى تاريخنا الأدبى كله. فليس من فن فى الدنيا أعلنت هزيمته، كما أعلنت هزيمة (السيرة الشعبية) المروية بالربابة أمام الوافد الجديد. وتراجع الراوى الشعبى ثم اختفى فى الريف، والصعيد، ثم تقلص، وتراجع ولم يعد أحد يحتفى بأن يحفظ (السيرة الشعبية)، ومات الحفظة المبدعون، ثم مات الحفظة المقلدون، ولم يبق من كل رواة (السيرة الشعبية) إلا رواة السيرة الهلالية التى ظلت صورتها الشعرية التى تسمح بالرواية الشفاهية موجودة ومتداولة. أما الظاهرية - أى رواة سيرة الظاهر بيبرس، والعناترة، أى رواة سيرة عنترة بن شداد، والحكواتية أى رواة سير سيف بن ذى يزن وذات الهمة وعلى الزيبق وحمزة البهلوان، فقد تراجعوا حتى اختفوا تماماً، وآخرهم وحتى الخمسينيات من هذا القرن كان رواة سيرة سيف بن ذى يزن. وهذا الانحسار يعنى أن زمن الرواية الشعبية، أو زمن التعاقل الفولكلورى قد انتهى بالنسبة للسيرة الشعبية. تماماً كما انتهى هذا العصر بالنسبة لحكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ لم تعد هذه الحكايات هى زاد الجدات والخالات فى تسلية الأطفال وتعليمهم - لأن الجدات والخالات انفسهن لم يعدن متفرغات لتربية الأطفال أو تسليتهم أو تعليمهم عن طريق القص، فقد أصبحن جميعاً عاملات، تشغلهم هموم تحصيل الرزق عن واجبهن الأساسى فى التربية والتعليم لأبنائهن، وأحفادهن على السواء - لاحظ، أنهن قد انفصلن عن التيار الثقافى المستمر الذى كان ينقل هذه الحكايات من جيل إلى جيل، من جدات إلى أمهات، يصبحن بعد حين جدات.

حدثت القطيعة فى الرواية الشفاهية الطبيعية، حين أصبح الراوى الطبيعى مشغولاً عن مواصلة الرواية بما هو - فى تصوره - أهم فى استمرار مقومات الحياة والوجود، ومن هنا تعثرت هذه المقومات الحقيقية فى استمرار الثقافة وتواصلها، أو استمرار الوجود للإنسان المرتبط بجذوره وتراثه - ولاستمرار العطاء الحضارى المتناقل من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر. ومن هنا، انتهى الدور الفولكلورى للسيرة الشعبية، باعتبار التناقل الشفاهى جزءاً هاماً ورئيسياً فى تصنيفها كنصوص فولكلورية، ورجعت كل هذه النصوص إلى مرحلتها المدونة والمطبوعة للتحول من تراث فولكلورى متداول شفاهياً، إلى موروث فولكلورى متناقل مطبوعاً، ومتاحاً، لكل القارئين والشادين من ناحية، وكموروث كف عن التحرك الدائم فى الزمان والمكان، ليكشف وجوده فى نصه المطبوع والثابت.

**وحين يتحول النص الشعبى إلى نص لا يتناقل شفاهاً، وإنما يتناقل من نص مطبوع ثابت، يفقد معناه الفولكلورى تماماً - فهو يفقد عنصر الإضافة المستمرة عن طريق التناقل الشفاهي، بمعنى انه يفقد عنصر النمو الشعبى الدائم والمستمر. ويصبح بالتالى** نصاً ثابتاً يملكه المثقفون والمبدعون، أصحاب القدرة على الإبداع الذى يحيل العمل إلى عنصر فيه من المعاصرة قدر ما فيه من التراث، وفيه من الثقافة اعلى كثيراً مما فيه من التلقائية ومن هنا يتحول النص الشعبى إلى نص ادبى لا إلى

نص فولكلورى - ويصبح - بالدرجة الأولى ملكاً لدارسى التراث الأدبى لا ملكاً لدارسى الفولكلورى والتراث الشعبى.

وحين يتوقف التراكم الفولكلورى، يتوقف التناقل الشعبى للسيرة الشعبية.. يبدأ فعل أدبى جديد، لا يقوم به هذه المرة المبدعون الشعبيون، وإنما يقوم به الأدباء وأصحاب العطاء الأدبى فى الشعر والقصة والمسرحية. إذ يستلهمون نصوص السيرة، أو بعض مواقفها، أو بعض شخصياتها الدالة وذات التكون الأدبى المتكامل فى أعمالهم الأدبية الجديدة. ويخرج الأمر تماماً بهذا من المحيط الشعبى للإبداع ليدخل فى دائرة المحيط الذاتى فى الإبداع.

وإن كنا فى نص السيرة الشعبية المتداول نبحث عن الذات الجمعية من خلال فرز المكونات الشعبية للنص، فنحن هنا نبحث عن السمات الذاتية للكاتب من خلال دراسة اللغة والأسلوب، وحرفيات النوع الأدبى المستعمل. وسواء كان النص الذاتى الجديد يرتبط ارتباطاً كاملاً بسير الأحداث، وتثبيت الشخصيات للسيرة المستلهمة، وكان يتحرك بحرية اكثر، فيجتزئ ويضيف، أو كان يخرج تماماً عن النص ويكتفى باستلهامه واستحياء فكره من موقف من مواقف السيرة.. فالعمل هنا يرتبط بالموروث الشعبى من ناحية الأصل، ولكنه يقدم العصر من خلال رؤية كاتب بعينه، يرتبط بثقافة بذاتها، ويتبنى موقفاً حياتياً له خصوصيته.. وهو يعبر عن المجموع بقدر مايعبر أدب عصر عن عصره، وبقدر ما يعبر أديب عصر ماعن موقفه من عصره، ورؤيته له. والقضايا المطروحة هنا مهما كانت شموليتها، هى قضايا مرتبطة بمفهوم هذا الكاتب ومدى شمولية رؤيته.

فالسيرة الشعبية فى مفرداتها الأولى كانت جزءاً من هذا الفن الشعبى الخالص الذى نسميه الحكايات الشعبية، ذات التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير، والشمولية فى المضمون.. ثم تحولت إلى أن تكون جزءاً من هذا الأدب الشعبى الذى نسميه الحكايات الخرافية، التى دخلتها الثقافة الجمعية، ودخلتها ألوان من الترتيب والتنسيق، أخرجتها من حدود التلقائية فى الإبداع، والعفوية فى التعبير لتعيش بين عالمى الفولكلور والأدب، كمرحلة انتقالية لدخولها مرحلة الأدب الشعبى تماماً فى تكونها الملحمى على شكل السير الشعبية ذات المنهج الفنى الخالص، من ناحية البناء الفنى، ومن ناحية بناء الشخصيات، ومن ناحية الأهداف الفنية، والأهداف القومية الجمعية على السواء، ولكنها حتى هذه المرحلة مازالت تدخل فى إطار الدرس الشعبى، وفى إطار التعبير الجمعى. وتصدق هنا مقولة أن كل أدب شعبى فولكلور، ولكن ليس كل فولكلور أدباً شعبياً.

وهذه المرحلة هى التى تؤهل هذه السير لتكون مجال استلهام دائم ومستمر لأدباء كل عصر، لإبداع أدبهم الذاتى الخاضع لأحكام النقد الأدبى الخالص. وإن كان الأدب الذاتى يراعى فى أعماله المطبوعة التلقى الفردى للقارئ، إلا أن هذا الأدب حين يبدع فى مجال وسائل الإعلام الجماهيرى يعود مرة أخرى إلى مراعاة التلقى الجمعى فى أصوله الأولى التى راعاها مبدعو السيرة الشعبية الأصلية، إلى جوار مراعاة قواعد الأدوات الفنية الإعلامية المستعملة. إذ يتم استبدال الراوى وربابته، بالكاميرا والميكروفون، والإضاءة، والمؤثرات المسرحية أو الإذاعية أو المرئية فى كل وسيلة من هذه الوسائل الإعلامية التى يعود النص الشعبى عن طريق الكاتب المعروف والمحدد إلى التواصل مع جماهير غفيرة من المتلقين، تماماً كما كان هو الحال فى التداول القديم .

ولكن جمعية التلقى هنا يحكمها التطور التقنى لوسائل الإعلام، ويحكمها الوجود الثقافى والفنى للكاتب، والوجود الحرفى والثقافى للمخرج، والوجود المتمرس والمتمكن لأصحاب الديكور والكاميرات والميكروفونات وآلات التسجيل وجيوش من المساعدين فى دنيا الملابس والإكسسوارات والمؤثرات الصوتية والحيل السينمائية..

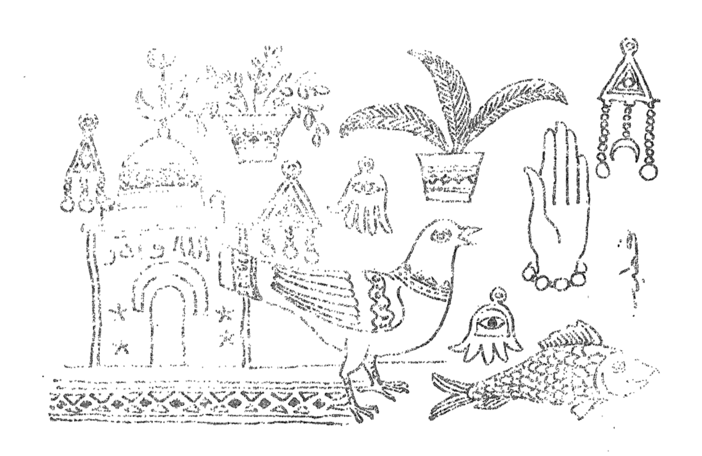
فشعبية التلقى لا تلغى ذاتية النص، وإن كان النص هنا يشترك فى تقديمه العديد من الذوات، ولكنها كلها ذوات لها خصوصيتها وثقافتها المتميزة، ورؤاها الفنية والمجتمعية الواضحة.

ولكن شعبية التلقى تفرض على الكاتب والمخرج وهذا الجيش من العاملين فى تنفيذه حتمية دراسة النص الشعبى الأصلى ومعرفة أسراره فى البناء الفنى، وفى اللغة والأسلوب، أو فى الحبكة الدرامية، وفى الأهداف الفنية والقومية الأصلية، أى الموجودة فى النص الشعبى المستوحى.

وهذه الدراسة هى التى تتيح للسيرة الشعبية زخمها أى تواصلها مع الحس الجمعى المتواصل، وتجعلها تؤدى دورها القديم فى ربط المتلقى عبر الزمان وعبر المكان معاً، لتكون زاداً قومياً فنياً، يؤدى دور السيرة الشعبية القديمة فى خلق الحس القومى، وتأكيده، وربط المؤثرات الوطنية التى تكون فى مجموعها الوجود القومى لأبناء المنطقة كلهم ربطاً ثقافياً

وفنياً، يربط وجودهم الحالى من ناحية، ويمدهم بزاد من الترابط المستمر والمستقبلى أيضاً.

وهذه الدراسة تنقص معظم الأعمال التى استلهمت التراث الشعبى العربى بعامة، والسير الشعبية العربية على وجه الخصوص. فخرجت معظم هذه الأعمال كأداة تسلية وترفيه وحسب، دون أن تضم فى أعماقها الوجود الثقافى الضررى والهام، والذى يحقق - دون جهد كبير - معادلة الأصالة والمعاصرة، ويربط المثقف العادى بجذور تراثه الفنى والاجتماعى والتاريخى دون عناء التحصيل، بل بيسر التلقى الفنى والتذوقى الذى أجهد مبدعوه أنفسهم فى تحقيق الصدق الفنى، الذى هو الباب الحقيقى للإمتاع إلى جوار التثقيف، وهما المحوران الرئيسيان اللذان قامت عليهما السيرة الشعبية فى تحقيق أهدافها الفنية والقومية على السواء. ولو تحقق هذا الدرس لكان وجود الراديو محل الراوى الشعبى انتصاراً جديداً للأدب الشعبى لا هزيمة كاملة له، بل لكان وضع جهاز الراديو مكان راوى السيرة القديم إيذانا بدخول السيرة الشعبية العربية والأدب الشعبى كله عصر العلم والتقنية الحديثة، وانتصاراً لكل الإبداع الشعبى الأصيل.



# التيمات المتكررة فى الأساطير والخلق الأسطورى

تأليف : كلايد كلاكهون
ترجمة : محمد بهنسى

## تقديم

كاتب هذه الدراسة باحث انثروبولوجى امريكى شغل مقعد الاستاذية بجامعة هارفارد حتى وفاته عام ١٩٦٠. والكاتب يتناول فى هذه الدراسة قضية توزيع بعض الأشكال والصيغ الاسطورية، حيث يولى اهتماماً كبيراً لمسالة الكليات Universals. ويستخدم الكاتب اسلوب جمع العينات القياسية التى وظفها من قبل علماء الأنثروبولوجيا فى الأبحاث عبر الثقافية Cross - Cultural، واستطاع أن يصل إلى بعض التعميمات المتصلة بالتوزيع الكلى للكثير من التيمات الأسطورية. وقلما نجد هذا الاستعداد الفريد لمزج منهج الدراسات الأنثروبولوجية عبر الثقافية بالاعتبارات النفسية لدى كاتب آخر من علماء الأنثروبولوجيا المهتمين بدراسة الفولكلور.

تهدف هذه الدراسة إلى تجميع بعض المعلومات والتأويلات المرتبطة بالملامح الاسطورية التى تتسم بطابع العمومية، أو تتمتع بتوزيع واسع فى الزمان والمكان. ويفترض أن هذه العمومية ناتجة عن أن النفس البشرية تقوم بردود افعال متكررة لنفس المواقف والمثيرات التى تنتمى إلى نفس المجال العام. ولأن البحث يخاطب جملة واسعة من الارتباطات المنهجية، فسوف استخدم الكتابات الحديثة التى قد لا تكون مألوفة حتى الآن إلا لعلماء الأنثروبولوجيا. وساقدم - من جانبى - جهداً متواضعاً لعرض بعض الأنماط المستقلة لانتشار عدد كبير من العناصر الأسطورية.

إن النتائج التى توصلت إليها فى هذه الدراسة لا تدعى لنفسها الدقة أو الاكتمال، ولكن مجرد التجميع الخام أو المبدئى يمكن أن يكون له بعض الفائدة، أو قد يقود إلى بحث اكثر اكتمالاً ودقة.

ويبرهن علماء الأدب وعلماء النفس وعلماء السلوك على وجود توازٍ مذهل فى التيمات الأسطورية والأدب الشعبى فى مناطق جغرافية مختلفة، وحقب تاريخية متنوعة. فتيمة البحث عن الأب أو قتل الأب تتردد كثيراً فى التراث الأسطورى، وكذلك تتخذ تيمة قتل الأم أشكالاً واضحة حيناً ومقنعة حيناً

آخر(١). ولقد تناول الياد(٢) أسطورة العود الأبدى، وقدمت مـــارى بونابرت(٣) الدليل على أن الحـــرب تؤدى إلى استيهامات ذات محتوى أبوى متماثل. ويظهر التماثل كذلك فى قصص الحيوانات، وبخاصة فى العالم القديم؛ حيث يلاحظ التماثل فى تفاصيل الحبكة والتوشيات المصاحبة لها. ويمكن رصد التماثل بين الحكايات الأفريقية وحكاية الثعلب رينار، وبين حكايات ايسوب وحكايات البانشاتانترا الهندية وحكايات الجاكاتا فى الصين والهند(٤). وتتمتع حكاية أوديب بانتشار واسع فى العالم الجديد(٥).

عند اختيار التوازيات المختلفة يجب أن نميز بين أكثر من مستوى من مستويات التجريد. فقد يكون من الحقيقى أن نفترض أن أساطير الخلق تتصف بطابع عام أو قريب من العمومية، ولكن هذه المقولة تعد أكثر تجريدية من التعميمات الخاصة بأساطير خلق البشر عن طريق التزاوج بين الأم الأرضيــة والأب السمـــاوى، أو عن طريق إله مــخنث، أو بالاستيلاد من النباتات(٦). يجب كذلك أن نعى أن مجرد المقارنة بين الأساطير المختلفة على أساس حضور أو غياب سمة من السمات الأسطورية قد يكون مضللاً. فعلى الرغم من وجود حالات لا تجسد تيمة الزنا بالمحارم تجسيداً إيجابياً، فلم أعثر على متن أسطورى واحد لا تظهر فيه هذه الموتيفة. وحتى لو أمكن البرهنة على حضور تيمة الزنا بالمحارم فى كل الميثولوجيات، فسوف يوجد هناك فارق هائل بين الأساطير المرتبطة بتيمة الزنا بالمحارم، والأساطير التى ترد فيها هذه التيمة بشكل عرضى أو نادر الحدوث. ومع ذلك، فإن التعقيدات المنهجية التى تتميز بها بعض المصادر التصنيفية المعتمدة، التى تتناول قوة حضور وذيوع التيمة الأسطورية تعد من الكثرة بحيث تجعلنى أقتصر عليها، متجاهلاً حالات الحضور والغياب المحضة.

يتفق معظم علماء الأنثروبولوجيا الآن مع ليفى شتراوس(٧) فى وجود «تشابه مذهل بين الأساطير المجموعة من مناطق مختلفة أشد الاختلاف». ومع ذلك، لا يجب أن ننسى أنه بالرغم من هذا التشابه، فهناك فوارق كثيرة بين الثقافات والمناطق الثقافية، بل وبين المعالجات السردية المختلفة لنفس الأسطورة المجموعة فى نفس اليوم من فردين أو أكثر من ذوى الانتماء الثقافى الواحد.

يضاف إلى ذلك أن بعض الأساطير يبدو ذا انتشار جغرافى محدود، وهناك تيمات أخرى ذات انتشار عالمى تختلف فى صياغتها الأسلوبية من مكان إلى آخر، كما تختلف فى قيمتها وفى كيفية امتزاج عناصرها. وهذه الفوارق من الأهمية والضخامة بحيث لا يمكن استبعادها. وسوف تتناول هذه الدراسة قضية الأهمية المعطاة للحكاية الشعبية، وقلب حبكتها وحذف وإضافة بعض العناصر، كما ستتناول قضايا التأويل لأشكال الاختلاف الأسطورى. فعلى الرغم من استحالة وجود تطابق تام بين واقعتين من الوقائع الأسطورية، يمكن رصد تماثلات كثيرة على المستويات التجريدية، وهى شائقة ودالة.

لنبدأ ببعض الكليات الكبرى. لقد أشرت بالفعل إلى أسطورة الخلق(٨). وهذه الفئة الأسطورية من الضخامة؛ بحيث تبدو كما لو كانت فئة مصمتة. ولكن الأمر ليس كذلك. فقد قامت الباحثة روث(٩) بتحليل ثلاثمائة أسطورة من أساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية، واكتشفت أن معظم هذه الأساطير قابل للتصنيف إلى ثمانية أنماط، ولاحظت أن سبعة من هذه الأنماط تظهر كذلك فى أوراسيا. وترجع الباحثة التشابهات النمطية وتطابق تفاصيل الموتيفات الأسطورية بين أمريكا الشمالية وأوراسيا (وكذلك بين بعض الأساطير فى بيرو وأمريكا الوسطى وجزر المحيط الهادى) إلى عوامل الانتشار التاريخى. ولسنا فى حاجة إلى البرهنة على صحة هذا الاستنتاج من كل جوانبه، فهناك حقيقة لاتزال قائمة، وهى أن هذه الحكايات، بما تنطوى عليه من حبكات وتفاصيل سردية، كانت لها دلالة نفسية كافية لحفظها عبر القرون.

إن الأنشطة الأسطورية تعكس طريقتين من طرق التفكير الخرافى، وهما ما يطلق عليه السير جيمس فريزر قوانين السحر التعاطفى حيث يؤدى التشابه إلى تشابه آخر، وقوانين السحر الكلى؛ حيث يُمثل الجزء الكل(١٠). وتعمل هذه القوانين فى المناطق التى اكتملت لدينا مدونات عنها، مما يعطى للباحث مبرراً كافياً للحديث عن كليات ثقافية حقيقية. فليست هناك ثقافة معروفة بلاأساطير وحكايات ترتبط بالعرافة. وتتكرر التيمات التالية فى كل مكان تقريباً:

١ ـ الحيوانات الممسوخة التى تتحرك ليلاً بسرعة خرافية، وتجتمع عند الساحرات أيام السبت لتقوم بالأعمال الشريرة.

٢ ـ الاعتقاد بأن المرض أو الهزال أو الموت التام أشياء ناتجة عن إدخال بعض المواد المؤذية فى جسد الأضحية، باللجوء إلى الوسائل السحرية.

٣ ـ الارتباط بين زنا المحارم والعرافة.

إن ما اكتشفته حتى الآن هو أن الاختلاف الثقافي الوحيد لا يخص سوى التفاصيل السردية، مثل تفاصيل أسلوب العمل السحري، وطريقة تصوير الحيوانات في القصة، وأنواع المواد والسموم التي يتم إدخالها في جسد الضحية. وعلينا أن نفهم أنني أتعامل هنا مع قضية الانتشار، أي أن كل الثقافات المعلومة لنا حتى الآن يمكن إرجاعها في التحليل النهائي إلى ثقافة عامة تنتمي إلى العصر الحجري؛ حيث نشأت هذه الثقافة السحرية. وعلينا كذلك أن نفهم أن تواصلنا مع هذه الأساطير وإلحاحها على أذهاننا شيء لا يمكن فهمه إلا بقبول الفرضية القائلة بأن هذه الصور الأسطورية تتلاءم مع الذهن البشري كنتيجة للعلاقة بين الآباء والأبناء وخبرات الطفولة، التي تتسم بسمات عامة أكثر من كونها وثيقة الصلة بالعوامل الثقافية.

إن التأويل الشامل لأي أسطورة من الأساطير يجب أن يعتمد على[11] الكيفية التي تمتزج بها هذه الأساطير، وعلى ما يسميه ليفي شتراوس بحزمة الخصائص bundle of a features. ومع التسليم بذلك، فإن مجرد تكرار موتيفات بعينها في مناطق مختلفة، لا ترتبط جغرافياً أو تاريخياً، يمكن أن يخبرنا شيئاً عن النفس البشرية، فهذا التكرار يشي بأن تفاعلاً من نوع ما بين الأجهزة البيولوجية في العالم الفيزيائي مع بعض الحتميات اللازمة كشرط من شروط الوجود الإنساني (مثل ضعف الأطفال، أو وجود أبوين من جنسين مختلفين) يمكن أن يُؤدي إلى انتظامات أو اتساقات من نوع ما تساهم في خلق المنتجات التخييلية والصور الأسطورية القوية في أكثر من ثقافة بكيفيات متوازية. وأريد أن أتناول هنا بعض الأمثلة على ذلك التفاعل المفترض؛ مكتفياً بالإشارة إلى بعضها بشكل موجز، ومتناولاً بعضها الآخر بالمزيد من النقاش والتفصيل. ولقد وقع اختياري على تيمات ذكرها العديد من دارسي علم الميثولوجيا المقارن كأمثلة للأساطير التي تقترب من العالمية من حيث انتشارها. ولا يمكن القول بأن معظم هذه الصور تتسم بالعالمية اتساماً صارماً، إما بسبب عدم توفر دليل على ذلك، أو بسبب وجود بعض الاستثناءات المعروفة التي تخرجها من حيز العمومية. ويمكن القول إن معظم هذه الصور معروفة في أغلب، أو كل المناطق الثقافية الكبرى في العالم. ولكن أتحاشى الأخطاء الفادحة في جمع البيانات وحتى تصبح الدراسة أكثر منهجية، وجدت من المناسب أن أعتمد على عينات مردوخ الإثنوجرافية العالمية[12]. إن مردوخ يقدم عينات اختيرت بعناية فائقة لتمثل كل الثقافات المعروفة في التاريخ والإثنوجرافيا. وقد صنف مردوخ هذه العينات إلى ستين منطقة جغرافية. ولقد قمت بالاشتراك مع ريتشارد مونيخ بتغطية ثقافة واحدة من كل منطقة من هذه المناطق، ولكننا اكتفينا بخمسين منطقة فقط من مجموع المناطق التي غطاها مردوخ. وتتوزع هذه المناطق الخمسون بالتساوي على ست مناطق من المناطق الثقافية الكبرى التي رصدها مردوخ، وهي المنطقة المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وأفريقيا السوداء وشرق أوراسيا والمناطق المنعزلة في المحيط الهادي وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وبمقدار ما سمح به الوقت اعتمدنا على بعض المصادر المفردة التي تتناول الثقافات التي أشار إليها مردوخ، كما لجأنا إلى بعض المقتطفات من هذه المصادر، والتي عثرنا عليها في ملفات العلاقات الإنسانية بجامعة هارفارد، ولجأنا كذلك إلى بعض المراجع الموجزة، مثل موسوعة الدين والأخلاق، وأساطير كل الأجناس[13]، وفهرست ستيث طومسون للموتيفات الشعبية، وغير ذلك من المراجع.

والنتائج التي توصلنا إليها ليست مرضية تماماً، ولكنها تمثل بداية. ويمكن النظر إليها من زاويتين: إحداهما إيجابية والأخرى سلبية، فمن الناحية الإيجابية يتعين الجزم بأن النتائج المشار إليها نتائج جديرة بالتصديق، كأن نؤكد أن زنا المحارم بين الأخ والأخت يعد تيمة أسطورية في «ميكرونيزيا» على سبيل المثال، ومن الناحية السلبية يمكن الشك في مصداقية ما يتوفر لدينا من روايات عن الأساطير المجموعة. لقد اكتشفنا ـ كمثال على ذلك ـ وجود إله مخنث في أساطير الوارو، وكذلك لم نعثر على أية إشارة تدل على وجود مثل ذلك الإله في أي مصدر أصيل، أو في مجموع الوثائق التي رجعنا إليها. ومما لا شك فيه أن بحثاً أشمل من هذا من شأنه أن يوسع من مجموعة الخصائص التي يمكن إدخالها ضمن مجال الدراسة.

## الفيضان

وجدنا أن تيمة الفيضان وردت كشكل من أشكال العقاب الميثولوجي في أربع وثلاثين أسطورة من خمسين أسطورة[14] من الأساطير التي تناولناها بالدراسة. وكذلك وجدنا أن توزيع هذه التيمة لم يتم بشكل متساوٍ في خمس مناطق من المناطق الست التي تناولناها ـ ونصادف إشارة واحدة إلى هذه التيمة في أفريقيا السوداء، ومن المحتمل أن بعض هذه الحكايات يعود مصدرها الأصلي إلى أساطير

الشرق الأدنى، وبشكل خاص الأساطير اليهودية المسيحية[١٥]، هذا على الرغم من أن كثيراً من علماء الإثنوجرافيا يميزون بوضوح بين الحكايات المستمدة من هذه المصادر، والحكايات المرتبطة بأهل البلاد الأصليين. فقد تتبع لى هواى[١٦] إحدى وخمسين أسطورة من أساطير الفيضان فى فورموزا وجنوب الصين وجنوب شرق آسيا وماليزيا، بحيث يبدو من غير المعقول أن نرجع الأسطورة إلى مصادر يهودية مسيحية. وعلى أية حال، إذا أضفنا الزلازل والمجاعات والأوبئة وما إلى ذلك، فمن المحتمل، بالاعتماد على الأدلة الحاضرة، القول بأن تيمة الكارثة يمكن اعتبارها تيمة عالمية أو قريبة من العالمية.

## ذبح الوحوش

وردت هذه التيمة فى سبع وثلاثين منطقة ثقافية من جملة الخمسين منطقة التى تناولناها. ويقترب توزيع هذه التيمة من التساوى فى جميع المناطق، باستثناء أمريكا الشمالية والمناطق المنعزلة فى المحيط الهادى؛ حيث تزايد معدل التكرار بها عن باقى المناطق. وغالباً ما يشوب تطور هذه التيمة بعض الشوائب الأوديبية فى مناطق البانتو فى أفريقيا والمناطق التى تقع ورائها؛ حيث يولد البطل من امرأة تظل على قيد الحياة بعد أن يكون الوحش قد التهم زوجها وكل من معه من رجال. ويتحول الابن على الفور إلى رجل، ويذبح الوحش (أو الوحوش). ويستعيد قومه باستثناء أبيه، ويصبح زعيماً عليهم.

## غشيان المحارم

ترد هذه التيمة فى سبع وثلاثين أسطورة. فى ثلاث حالات - كما فى الكلتية واليونانية والهندوسية - يشار إلى علاقة الزنا بالأم، وعلاقة الزنا بالابنة أو بالأخت. وفى إحدى عشرة أسطورة أخرى يشار إلى شكلين فقط من أشكال الزنا بالمحارم، وتتساوى الخمس والعشرون أسطورة الباقية باستثناء نموذج واحد فقط. وفى العينات التى جمعناها لم يرد سوى سبع إشارات إلى هذه التيمة فى أفريقيا السوداء، وعثرنا على إشارة واحدة فقط فى أوراسيا. وبقراءة بعض المصادر الأخرى وجدنا سبع روايات إضافية، حيث عثرنا على رواية إضافية من شرق أوراسيا، ولكننا لم نعثر على أى مصدر من أفريقيا السوداء. وكانت علاقة الزنا بالأخت أكثر شيوعاً فى العينة (ثمانى وعشرون حالة). وهناك اثنتا عشر حالة من الزنا بالابنة. أما فى أساطير الخلق، فيلاحظ عدم شيوع إظهار الآباء الأصليين فى صورة من يقترف فعل السفاح، وتشيع الإشارة إلى اغتصاب الحماة بواسطة صهرها أو العكس.

## التنافس بين الأخوة

اكتشفنا ثلاثة وعشرين مثالاً على هذه التيمة، وردت فى ست مناطق قارية، وفى حدود العينات التى جمعناها، لوحظ شيوع هذه التيمة فى الجزر المنعزلة من المحيط الهادى، وفى أفريقيا السوداء. وتعد هذه التيمة أكثر شيوعاً من أى تيمة أخرى. وعادة ما تتخذ هذه التيمة شكل قتل الأخ أو الأخت. واستطعنا رصد أربع حالات من الشجار بين الأخ والأخت (انتهت إحداها بالقتل)، كما رصدنا حالتين من الشجار بين الأخت والأخت. وهناك بعض المؤشرات التى تكشف عن حالات ثقافية أكثر اتساقاً، فيما يتعلق بعمر الأخوات المتنافسات. وعلى سبيل المثال، وجدنا أسطورة فى أفريقيا السوداء؛ حيث تقع العداوة بين أختين مولودتين على التعاقب.

## الإخصاء

وجدنا أربع حالات فقط يشار فيها إلى الإخصاء فى العينات المجموعة، وإحدى هذه الحالات - كما فى منطقة التروبرياند - تعد من قبيل الإخصاء الذاتى، الذى يحدث، فيما يبدو، كرد فعل للإحساس بالذنب الناتج عن ارتكاب جريمة الزنا. بالإضافة إلى ذلك، وجدنا خمس حالات استخدم فيها تهديداً لأولاد بالإخصاء كأسلوب من أساليب إدماج هؤلاء الأولاد داخل الجماعة. وهناك حالات أخرى - كما فى البيجا على سبيل المثال - تم الإبلاغ فيها عن بتر أعضاء ذكرية، وإصابة خصيات بالجراح. ويمكن فى هذا المضمار إحصاء تيمات الإخصاء الرمزى التى تجعلنا نقترب من العالمية. وقد تم تفسير طقوس الوشم [١٧] لسكان استراليا الأصليين على اعتبارها شكلاً من أشكال الإخصاء الرمزى.

وقد صادفنا فى بعض القراءات - الخارجة عن العينة المجموعة - موتيفة الـ..... المهبلى vagina denatata بين شعوب الأواهو، والبيلابيلا، والبلاكو، والبلاكفوت، والكومكس، والكون، والكرو، والداكاتو، وايزكوان، والجيكاريبيلا، والكواكيتول، والمايدو، والنيربيرس، والبونى، والسانكارلوس أباش، والشوشون، والشوسواب، والتوميسون، والتسى موشيان، والولاباى، والويشيتا، والاينو، والساموا، والناجا، والكيبواى بابوان. [١٨]

## الآلهة المخنثة

من بين العينة المجموعة امكن توثيق سبع حالات فقط، وكلها من المناطق المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط وشرق اوراسيا وامريكا الجنوبية، ويذكر الياد [١٩] ان الازدواج الجنسي بين الآلهة لايوجد إلا فى المناطق البدائية بالفعل والأمثلة التى يذكرها لآلهة مخنثة، مستمدة كلها من المناطق المتطورة التى يمكن أن نضيف إليها بعض الثقافات البدائية.[٢٠]

## أساطير النمط الأوديبى

سوف نتناول هنا، وبإيجاز، نسقين اثنين من الأنساق التى تمتزج فيها التيمات الأسطورية. لقد ظلت أسطورة اوديب تخيم على الأدب والفكر الأوروبى طويلاً، إلى أن حلت محلها أسطورة سيزيف، وأصبحت تتمتع بشعبية كبيرة (انظر كافكا وكامو وغيرهما من الكتّاب). ولقد حاول جونز[٢١] أن يقدم الدليل على أن العقدة فى مسرحية هاملت عقدة اوديبية أساساً. ويذهب آخرون إلى أن حكايات الأم العظيمة، وحكايات الأم دولوروزا ليستا إلا تنويعات خاصة على تيمة أوديب. وذهب البعض الآخر إلى اعتبار حكاية اوديب نموذجاً أصلياً لكل الأساطير الإنسانية. إن الفحص النقدى لهذه التعميمات، وخاصة الاستنتاجات المرتبطة بذيوع الأساطير ذات النمط الأوديبى خارج مناطق انتشار أسطورة اوديب تاريخياً، لابد وأن يعتمد على عاملين متداخلين. يتعلق العامل الأول بمدى استعداد الباحث لإعطاء أولوية التصديق للتأويلات النفسية لمحتوى الحكاية الكامن. أما العامل الثانى فيعتبر عاملاً ذاتياً يتعلق بإصرار الباحث على اكتشاف تكرار النموذج الأوديبى فى الحكاية المدروسة.

ويذهب روهايمز[٢٢]، على سبيل المثال، إلى الجزم بوجود عناصر أوديبية فى أساطير النافاهو، وهى فرضية مفتعلة. إن روهايمز يعلق اهمية كبرى على وجود تيمة قتل الأبناء بواسطة الأب، ويذهب إلى أن سلاح الأب المستخدم فى قتل أبنائه يمكن استخدامه من قبل شخص آخر. ويذهب كذلك إلى أن العملاق الذى يتحرش جنسياً بالأم يعد بديلاً عن الأب. فهل هناك افتعال أكثر من ذلك؟.

من ناحية أخرى، تتفق ثمانٍ وأربعون أسطورة فى المنطقة الأوراسيوية فى تفاصيلها مع الأسطورة اليونانية، وهى الأساطير التى حللها رانك[٢٣] وراجلان[٢٤]. وترد تيمة الزنا بالمحارم فى ثمانى حالات اخرى. وفى أربع حالات فقط من ثمانٍ وأربعين أسطورة يتسبب البطل فى قتل الأب، وفى ثمانى حالات أخرى [٢٥] يقتل البطل قريباً له (كالجد أو العم أو الأخ أو ما إلى ذلك) وفى حالة واحدة يقتل البطل على يدأحد اقاربه. ويمكن التدليل على العداء بين الأقارب الذين ينتمون إلى جنس واحد باعتباره موتيفة من الموتيفات البارزة، ويمكن بالمثل إقامة الدليل على وجود موتيفة العنف الجسدى ضد هؤلاء الاقارب. أما موتيفة قتل الأب، أو ما يفترضه راجلان عن قتل الملك، فلا يمكن البرهنة على أى منها بدقة، وبدون قدر كبير من التأويل المفتعل.

وفى بحث شائق يذهب ليسا[٢٦] إلى أن القصص الأوديبية النمط قد انتشرت من خلال الانتقال من المجتمعات اليورو آسيوية إلى مجتمعات المحيطات؛ حيث اتخذت الأسطورة أشكالاً متنوعة. يقول ليسا فى واحد من كتبه:

«يقتصر هذا النوع من القصص على الحزام المتصل الممتد من أوربا إلى الشرق الأدنى والشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا، ومن هناك إلى جزر المحيط الهادى. ولا نجد هذه القصص فى مناطق كاملة مثل افريقيا والصين ووسط آسيا وشمال شرق آسيا وأمريكا الجنوبية وأستراليا».

وقد تناول ليسا الآلاف من قصص الأوشيانا، ووجد أن ثلاثا وعشرين قصة من هذه القصص تتشابه مع حكايات أوديب. ويرى ليسا أنه لا توجد مع ذلك قصة واحدة من بين هذه القصص تجتمع فيها المعايير الثلاثة الرئيسية لقصة أوديب[٢٧]؛ والتى تتكون من: الإيواء من العراء، التربية بواسطة ملك آخر؛ وتحقق النبوءة. ولاتوجد سوى رواية واحدة فقط تجتمع فيها تيمتا قتل الأب والزنا بالمحارم. ويسلط ليسا الانتباه على الإبدالات المتنوعة للأسطورة، مثل: استبدال شقيق الأم بالأب، أو أخت الأب بالأم أو استبدال قتل الأب لابنه بقتل الأب لأبيه، والتهديد بالزنا بالمحارم دون تنفيذه فعلياً، أو بالتخلى عن الطفل ولكن بدون عدوانية.

لو سلمنا باستنتاجات ليسا الأساسية (مع الأخذ فى الاعتبار الإبدالات التى اقترحها)، فلا أعتقد أننا نستطيع أن نقبل حجته الأساسية بدون تحفظات. أما أطروحة روهايمز[٢٨] حول النمط الأوديبى فى أساطير سكان أستراليا الأصليين وسكان قبائل اليوروك والنافاهو والمناطق الأخرى، فتعتمد كثيراً على أفكار اللاوعى والموتيفات الحقيقية، ومع ذلك، تظل هذه الفرضيات، أو بعضها على الأقل، فرضيات لا يمكن استبعادها. ويقرر ليسا بشكل مسطح أن منطقة أفريقيا تخلو من حكايات أوديبية، ولكننا نجدها بين قبائل الشيلوك[٢٩]، وفى قبائل اللامبا (فى وسط

البانتو)، هناك قصة تدور حول ابن يقتل أبيه، وترد بالقصة موتيفة تدور حول التنافس الجنسي على الأم في وضوح شديد. ويضيف الأخوان هيركوفيتس[٣٠] نقطتين هامتين من أجل اختبار النتائج العامة حول أسطورة أوديب من منظور عبر ثقافي. النقطة الأولى والتي تثبتها الدراسة الحالية هي إهمال تيمة التناحر بين الأخوة، ثم يقولان: «عند تحليل القوى المحركة الكامنة وراء مجموعة الأساطير التي تندرج تحت الفئة الأوديبية، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار تيمة الغيرة من الأب، وكذلك تيمة خوف الأب من أن يحل الابن محله. إن العداء بين الأب والابن ذو اتجاه واحد دائماً، كما يتضح في أسطورة أوديب وفي موقف الحياة اليومية. إن الأساطير التي تحمل طابعاً أوديبياً تعبر عن ظاهرة أعم وهي ظاهرة التنافس بين الأجيال. هذه التوترات، مع ذلك، تبدأ في الظهور منذ الطفولة في موقف التنافس بين أطفال الآباء انفسهم على هدف واحد، وهو الفوز باهتمام الأم. يؤدى هذا التنافس إلى أنماط من التفاعل، تؤدى بدورها إلى اتجاهات معينة في التعامل مع الأخوة، أو بدائل الأخوة، الذين كان الطفل يتناحر معهم في طفولته، وتقوم فرضيتنا على أن هذه الأشكال يتم إسقاطها فيما بعد بواسطة الأب على أبنائه. وإذا كان للتأويل النفسي للأسطورة شرعية ما،فعلينا أن نفترض أن تهديد الأب، أو من ينوب عنه، ليس سوى إسقاط نفسي لخبرة الطفولة المتعلقة بالعداء بين الأخوة للفوز بالأب. ويمكن القول كذلك بأنه يرجع إلى تنشيط الاتجاهات المبكرة نحو الأم تحت وطأة حافز التنافس المتوقع للفوز بعطف الزوجة».

أثناء قراءتنا لأساطير أربعة عشر شعباً أمريكياً، وأربعة شعوب محيطة بالبحر الأبيض المتوسط، وخمسة شعوب من شرق أوراسيا، وثلاثة من المناطق المنعزلة في المحيط الهادى وأربعة من افريقيا - أكدنا على الفرضية الخاصة بأن العداء يكون موجهاً أساساً من الأب إلى الابن، ولاحظنا هذه القرائن بشكل عارض، ونحن نختار مواد الدراسة توصلنا إلى أنه في الكثير من الحالات ترد موتيفة خوف الأب من أن يقتل بواسطة الابن حتى يحل محله. وفي بعض الحالات، يرد ذكر نبوءة وأحياناً يطرد الابن بواسطة الأب بدلاً من قتله. فهناك أب من قبيلة «اناندا» يصر على أن يدمر ابنه الذي يقترف جريمة الزنا بالمحارم عن طريق ممارسة السحر. ويأمر أب من قبيلة الور زوجته بقتل شيخ القبيلة الذي يليه إذا كان ذكراً. وهناك تنويعات كثيرة على هذه التيمة، ولكن التيمة الأساسية هي الغالبة.

## أسطورة البطل

من المثير للدهشة أن النمط الأوديبي ينتمي إلى أسطورة أكثر شيوعاً تناولها رانك[٣١] وراجلان[٣٢] وكامبل[٣٣]. ويستخلص رانك النمط التالي من مائة وثلاثة وأربعين أسطورة من منطقة حوض البحر المتوسط وشرق آسيا:

يكون البطل ابناً لأبوين مرموقين، وعادة ما يكون ابناً للملك، وتكون نشأته مسبوقة بالصعوبات؛ كأن تحدث مجاعة ما قبل مولده، أو أن تصاب الأرض بالبوار الطويل، أو كان يولد البطل نتيجة لاتصال سرى بين الأبوين، ويكون ذلك راجعاً إلى تحريم من الخارج، أو إلى صعوبات من نوع ما. وخلال فترة الولادة أو قبلها بقليل تقع نبوءة تتخذ شكل الحلم أو الوحى محذرةً من مولده، حاملة التهديد للأب أو من يمثله. وكقاعدة يوضع الطفل في صندوق، ويلقى به في اليم حيث يلتقطه بعض الحيوانات أو مجموعة من البسطاء (كالرعاة)، ثم يرضع البطل بواسطة انثى حيوان أو امرأة متواضعة الحال. وحينما يشب عن الطوق، يتعرف الطفل على أبويه المرموقين بطرق مختلفة، وينتقم من أبيه، ويتم الاعتراف به، وفي النهاية يعلو شأنه ويرتفع مقامه.

ويتفق أول ثلاث عشرة نقطة (من بين اثنتين وعشرين نقطة) في صيغة كابلان مع هذه الصيغة. وفي سياق عالمي يطور كامبل نفس النمط على نحو أكثر دقة، حيث لايرتبط بالتحليل النفسي الجامد عند رانك، أو بالنظريات الملتصقة بسياقها الثقافي الضيق عند راجلان.

استناداً على القراءة التي قمت بها بالاشتراك مع مونيخ، يمكن إضافة بعض التفاصيل التي لم يرد ذكرها أعلاه: فهناك حالات كثيرة لقتل الأقارب، وللميلاد من عذارى، وأشكال اخرى للميلاد، ووضع الطفل حديث الولادة في سلة أو إناء ورعاية الطفل بواسطة الحيوانات، أو امرأة متواضعة الحال أو ما إلى ذلك؛ ورغم أن هذه التفصيلات تفصيلات ذات طابع إلا أنني اريد أن أضيف إلى هذه الرواية دراستين أكثر انضباطاً من الناحية المنهجية. فقد ذهب «أشيدا»[٣٤] إلى شيوع حزمة كاملة من التيمات البطولية؛ باستثناء النبوءة في الشرق الأدنى. وهناك، بطبيعة الحال، بعض التوشيات الثقافية التي تختلف فيما بينها، غير أن الحبكة تظل كما هي باستثناء حذف النبوءة وإضافة تيمة لم ترد في صيغة رانك، وهي ازدياد التأكيد على أهمية أم البطل وعبادتها جنباً إلى جنب مع طفلها الإلهي. وإذا كان «أشيدا» قد درس المناطق القارية والبرية التي استقى منها كل من رانك وراجلان معلوماتهما، فيجب، بالضرورة، أن نتناول مثلاً من منطقة

ثقافية جديدة، وليكن ذلك من العالم الجديد؛ حيث استطاع سبنسر[٣٥] فى تحليلاته لأساطير النوفاهو ملاحظة التشابهات التالية:

١ ـ تدور معظم القصص البطولية حول المغامرات والإنجازات الاستثنائية الخارقة، مثل: ذبح الوحش، أو قهر الموت، أو التحكم فى الطقس.

٢ ـ يحاط ميلاد البطل أو البطلة بظواهر شديدة الخصوصية.

٣ ـ تلقى العون أو المساعدة من الحيوانات بشكل موتيفة متكررة.

٤ ـ يحدث انفصال عن أحد الأبوين أو كليهما معاً فى سن مبكرة.

٥ ـ يقع عداء أو عنف تجاه أحد الأقارب، وعادة مايكون العنف موجهاً تجاه الأخوة أو زوج الأم. ويمكن أن تكون العداوة موجهة إلى أحد هذين الاتجاهين، أو إلى كليهما معاً. وقد تكون العداوة مقنعة؛ ولكنها تعبر عن نفسها فى أفعال عنيفة.

٦ ـ هناك كذلك العودة النهائية للبطل، والاعتراف به وتكريمه، وعادة ما يتم ذلك الاعتراف بأفعال البطل بواسطة عائلته مباشرة؛ حيث تعود عليهم أفعاله بالفائدة، هم والجماعة الأوسع التى تنتمى العائلة إليها.

إن التفاوت بين الأشكال الأسطورية فى العالمين القديم والحديث ينعكس بوضوح فى المحتوى، وفى الأهمية التى تتصف بها هذه الأشكال. فنجد أن الصيغة الهندو ـ أمريكية تخلو من تيمات التراتب الاجتماعى Social Hierarchy، كما تختفى تيمة القلق، بسبب قلة القوت التى تشيع بين قبائل النافاهو، من الحبكة اليورو آسيوية، وهناك مستوى نفسى عام ينطوى على تشابهات مؤثرة. ففى الحالتين هناك «رومانسية عائلية» Family romance؛ حيث ينفصل البطل عن العائلة ليعود فى النهاية وقد علا شأنه. وتلعب المحرمات والنذر والحيوانات دوراً بارزاً فى الرومانسية، وهناك كذلك ملمحان من ملامح الأسطورة الأوديبية كما ترد عند ليفى شتراوس،[٣٦] وهما: الإعلاء من شأن الأقارب أو الحط من شأنهم، ومن بين الاتجاهات فى الخلق الأسطورى، أحب أن أنوه باثنين فقط، ثم أضيف ملمحين من عندى:

١ ـ تزايد العناصر الأسطورية بشكل مطرد (يذهب ليفى شتراوس)[٣٧] إلى أن وظيفة التكرار هو جعل البنية أكثر اتضاحاً.

٢ ـ إعادة تأويل الأساطير المستعارة بما يتفق مع الأطر الثقافية الموجودة سلفاً.

٣ ـ التنويعات اللانهائية على التيمات الأساسية.

٤ ـ تطور الأسطورة بشكل يضاعف من عناصرها، أو يقلل من هذه العناصر.

يذهب الكثيرون من علماء التحليل النفسى إلى أن عمليات الخلق الأسطورى تعد بمثابة آليات دفاع عن الذات. إننى أتفق مع ذلك الرأى، وقد دللت عليه بالاستناد إلى أمثلة كثيرة من ثقافة النافاهو[٣٨]. ويعتقد ليفى شتراوس[٣٩] أن الفكر الأسطورى يعمل دائماً انطلاقاً من الوعى بالثنائيات الضدية باتجاه التفكير المتطور. وبذلك يتركز الإسهام الذى تقدمه الميثولوجيا فى طرح نموذج قادر على حل التناقضات المترسبة فى رؤيا العالم عند الشعوب البدائية، وما قد يكون لديهم من خبرات وتجارب. وهذه فكرة جذابة، ولكننا بحاجة إلى مزيد من البحوث الإمبريقية لإثبات صحتها.

وختاماً، نأمل أن تكون هذه الدراسة الاستكشافية، وغير المكتملة، قد أضافت جزءاً ولو صغيراً، إلى ما اكتشفه الآخرون من أهمية الالتفات إلى التشابهات والانتظامات التى تميز الأساطير، وعمليات الخلق الأسطورى. ويمكن القول إن التشابه يوجد على مستوى الملامح والسمات والترابطات الأسطورية، وفى الوقت ذاته، يعنى وجود هذه التشابهات الاختلافات الموجودة فى الصياغة الأسلوبية، وفى المحتوى وفى التفاصيل، وهى اختلافات ترجع إلى اختلاف السياق الثقافى والجغرافى لنشأة هذه الأساطير.

**الهوامش**

١ ـ هـ. ا. بانكر، قتل الأم فى الأسطورة والقصة الخارقة. مجلة التحليل النفسى، المجلد ١٣، ١٩٤٤، ص ١٩٨ ـ ٢٠٧.

٢ ـ ميرسا الياد، اسطورة العود الأبدى

(Paris: Gallimard, 1979),Eng. trans.W.R. Trask (New York: Pantheon Books, Inc, 1954), Bolllingen Series, 46.

٣ ـ مارى بونابارت، اساطير الحرب، لندن، ١٩٤٧.

٤ ـ الاخوان هيركوفيتس، السرد الداهومى، ١٩٥٨، ص ١١٨.

(Evantston, Ill. Northwestern University Press, 1958), p. 118.

٥ ـ اى.اتس. جاتيون، الأسطورة الاوروفية فى امريكا الشمالية، مجلة الفولكلور الامريكى، مجلد ٤٨، ١٩٣٥، ص ٢٦٣ ـ ٢٩٣.

(For a more recent surveuy of the distribution of Orpheus in the New World, see Ake Hultkrantz, The North American Idian Orpheus Tradition (Stockholm, 1957)

٦ ـ من اجل توضيح اكثر للتكرار الاسطورى، انظر موتيفات رقم ٦٢٥ اباء العالم: " الاب السماوى، والأم الارضية كآباء للعالم، ١٢ الخالق المخنث، ١٢٥٠ الإنسان المخلوق من مادة نباتية.

٧ ـ كلودليفي شتراوس، الدراسة البنيوية للاسطورة، مجلة الفولكلور الامريكى، المجلد ٦٨، ١٩٩٥، ص ٤٢٨ ـ ٤٤٥.

٨ ـ إن اساطير خلق العالم لا تشيع فى بعض المناطق (كما هو الحال فى ميلايزيا وأندونيسيا)؛ ولكن قصص خلق الإنسان تبدو بالفعل عالمية. وهناك بعض التيمات التى ترد فى مناطق مختلفة عن بعضها تماماً؛ ولكنها لا تقترب من حالة العالمية. إن الآباء الأوائل هم الشمس والقمر والسماء، حيث ينبثق الحمل الاول من أشعة الشمس، ويتشكل البشر الأوائل من الأرض بواسطة خالق، او بالانبثاق من نبات الارض، ويكون الآباء الاوائل عاجزين عن السير فى البداية. كما تتواتر قصة تدمير العالم القديم وخلق عالم جديد (ومن بين هذه التيمات تشيع تيمة تجديد العالم بعد نكبة تحل به).

٩ ـ ا. ب. روث، اساطير الخلق عند هنود أمريكا الشمالية ـ الإنسان ـ المجلد ٥٢٠، ١٩٥٧، ص ٤٩٧ ـ ٥٠٨.

١٠ ـ يختلف المصطلح عند فريزر إلى حد ما، فهو يميز بين مبداين من مبادىء التجانس السحرى. المبدأ الأول هو مبدأ السحر التعاطفى Homeopathic الذى يعتمد على مبدأ التشابه (الشبيه ينتج شبيهاً آخر). اما المبدأ الثانى فهو مبدأ السحر بالعدوى coantagious، والذى يعتمد على مبدأ الاحتكاك او العدوى. وفى الحالة الأولى، يتم صنع نموذج او نسخة من الموضوع المرغوب فيه. وكمثال على ذلك ـ التاثير فى صور الأشياء للتأثير فى أصحابها، مثل غرس إبرة فى قلب عروسة، ومثل الاعتقاد السائد فى اليابان بقدرة النباتات الموضوعة فى أصيص خزفى فى المستشفيات على شفاء المرضى. وفى السحر بالعدوى، يفترض أن الأشياء التى حدث بينها اتصال لمرة واحدة سوف تستمر فى التاثير على بعضها البعض إلى مالانهاية. وهكذا فإن اى مادة تطرد او تنتزع من الجسد؛ كالشعر او اللعاب او الملابس، تعتبر مصدراً محتملاً للخطر إذا وقعت فى أيدى الأعداء. وكمثال اخر على ذلك دهن السكين او المسمار بالشحم للتداوى من الجرح الناتج عنهما بدلاً من معالجة الجرح ذاته. ووفقاً للمنطق السحرى، يفترض أن الجرح قد اتصل بالسكين او المسمار، وبعلاج السبب تهون النتيجة. ومن الممكن كذلك ان نجمع المبداين معاً كان نصنع تمثالاً (مبدأ التجانس) تستمد مادته من شعر الضحية (مبدأ العدوى). إن التفرقة بين المبداين تشبه التفرقة بين الاستعارة والتشبيه. ففى كل من الاستعارة والتشبيه نقارن بين موضوعين، ولكن فى الاستعارة لايوجد سوى طرف واحد من اطراف التشبيه، وهو المشبه به، بينما فى التشبيه الطرفين معاً، حيث يرتبط المشبه بالمشبه به عن طريق صلة ما، مثل كلمة «مثل». وقد يكون المجاز المرسل او الكناية هما المقابل اللفظى للسحر الكلى الذى اشار إليه الباحث هنا. ومن اجل معالجة اشمل لهذين المبداين السحريين، مع التمثيل على ذلك، انظر كتاب الغصن الذهبى لفريزر ـ تحقيق تيودر. هـ. جاستر، نيويورك، ١٩٦١، ص ٥ ـ ٢١.

Theodor H. Gaster (Garden City, N.Y., 1961), pp. 5- 21. – ED.

١١ ـ نفسه. انظر كذلك مقالة شتراوس المسماة «البنية، الديالكتيك» فى الكتاب الذى حققه موريس هول بعنوان «من أجل رومان ياكوبسون» ، ١٩٥٧، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٤ شتراوس

(The Hague Mouton, 1957), pp. 289 – 94.

١٢ ـ ج. ب. ميردوخ فى العينة الاثنوجرافية العالمية، مجلة الانثروبولوجيا الأمريكية ، المجلد ٥٩، ١٩٥٧، ص ٦٦٤ ـ ٦٨٨ .

١٣ ـ ميثولوجيا كل الأجناس (فى ثلاثة عشر مجلد) المجلد ٥٩ (١٩٥٧) ص ٦٦٤ ـ ٨٨. وتشتمل هذه السلسلة التى حققها لويس. هـ. جراى على مجلدات مفردة (أو أجزاء منها) ويختص كل مجلد بالأساطير الخاصة بمنطقة واحدة. وعلى سبيل المثال خصص المجلد السابع للاساطير الافريقية.

(Boston, 1916 – 1932)

١٤ ـ هناك العديد من الدراسات الجادة حول اساطير الفيضان. ويمكن الرجوع فى هذا الصدد إلى، «موتيفات» ١٠١٠ مادة طوفان. وبخصوص الفيضان كعقاب يمكن الرجوع إلى «موتيفات» ١٠١٨ ا. ويجب أن يتذكر القارىء أن معظم التيمات المذكورة هنا تعد كذلك موتيفات يمكن البحث عنها فى فهرس الموتيفات للحصول على المزيد من المعلومات. وبعض الموتيفات الأساسية المذكورة هنا تشمل فى ١٠٠٠ ا: كارثة العالم و ٥٣١ ا: البطل الثقافى (نصف الإله يتغلب على الوحش فى ٤١٠ ت، وزنا المحارم فى ١ و٧٣ س، وقتل الاخوة ١ و١ و٥٤٧ ف والـ Vagina denatat، فى ١٢ ا وكذلك الخالق المخنث.).

Vagina dentata.

١٥ ـ انظر وليام باسكوم نظرية الطقس الأسطورى ، مجلة الفولكلور الأمريكى، المجلد. ٧، ١٩٥٧، ص ١٠٣ ـ ١١٥.

١٦ ـ يربط لورد راجلان بين أسطورة الفيضان وفيضان الأنهار الحقيقية ومشكلة تدبير موارد الرزق فى الحضارات الزراعية الحديثة. ولكن هذه الأسطورة ترد فى ثقافات أمية كثيرة، ومنها ثقافات لا يوجد فيها بدايات زراعية. انظر لورد راجلان، البطل ، دراسة فى التراث والأسطورة والدراما / (نيويورك: ١٩٥٦، الطبعة الأولى، (لندن:،١٩٣٦).

(New York: Vintage Books [Alfred A. Knopf, 1956); ist ed. (London: Methuen, 1936)

١٧ ـ من أجل وصف دقيق لإخصاء الإحليل إلى جانب الكثير من أشكال الإخصاء الطقسى، انظر برونو بيتلهايم،. الجروح الرمزية: طقوس البلوغ والذكر موضع الحسد.، نيويورك، ١٩٦٢.

(New York, 1962)

١٨ ـ قد تكون هذه المقولة مقولة مضللة إلى حد ما، لان انتشار هذه الموتيفة يتسع لاكثر من القائمة المذكورة بالدراسة. ويستشهد سيث طومسون بأمثلة موازية فى حكايات هنود أمريكا الشمالية ١٩٢٩، ص ٣٠٩. وملاحظات طومسون تشتمل على ما يزيد على اثنتى عشرة قبيلة. انظر ايضاً فيريى إلون ـ حكاية The Vagina Denatata ـ المجلة البريطانية لعلم النفس الطبى. المجلد١٩ (١٩٤١ ـ ١٩٤٣) ٤٣٥ ـ ٤٣٩، وكذلك روبرت جيسان Vagina Denatata داخل العيادة والميثولوجيا فى مجلة التحليل النفسى. المجلد ٢، ١٩٥٧، ص ٢٤٧ ـ ٢٩٥.

(Cambridge. Mass., 1929)

١٩ ـ ميرسيا الياد، الميلاد والبعث، نيويورك، ١٩٥٨، ص ٤٢٥.

(New York: Harper & Row Publishers, 1958)

٢٠ ـ ميرسيا الياد، أنماط الديانات المقارنة (نيويورك.شيد ووارد، ١٩٥٨) ٤٢٠ ـ ٢٥.

(New York: Sheed & Ward, 1958), pp. 420 – 25.

٢١ ـ ارنست جونز ـ هاملت وأوديب، نيويورك: ١٩٥٤، وقد طبع الكتاب كمقالة فى المجلة الأمريكية لعلم النفس فى ١٩١٠، ثم أعيد طبعه عام ١٩٢٣ كفصل فى كتاب مقالات فى علم النفس التطبيقى.

(New York: Doubleday Anchor Books. 1954) ,(London: V. Gollancz; New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1949)

٢٢ ـ جيزا روهايم ـ علم النفس والأنثروبولوجيا ، ١٩٥٠، ص ٣١٩ ـ ٣٤٧.

(New York: International Universities Press, 1950), pp. 319 – 47.

٢٣ ـ أوتورانك ـ أسطورة مولد البطل ـ ترجمة. إف. روبتر وإس. إى جيليف (نيويورك: روبرت برانا، ١٩٥٢) الطبعة الأولى.. كما نشر نفس الكتاب بالألمانية .

(New York: Robert Brunner, 1952), (Leipzing – Wien: F. Deuticke, 1909)

٢٤ ـ نفسه.

٢٥ ـ انظر باسكوم، المصدر نفسه.

٢٦ ـ وليام ليسا ـ الحكايات الأوديبية النمط فى منطقة الأوشيانا، مجلة الفولكلور الأمريكى، المجلد: ٦٩، ١٩٥٦، ص٦٣ ـ ٧٣.

Journal of American Folklore, Vol. 69 (1956), 63 – 73.

٢٧ ـ يستمد ليسا معايره من تصنيف أرنى طومسون للحكايات الشعبية.

٢٨ ـ نفسه.

٢٩ ـ باسكوم، المصدر نفسه، ص ١١١.

٣٠ ـ نفسه، ص ٤٩.

٣١ ـ نفسه.

٣٢ ـ نفسه.

٣٣ ـ جوزيف كامبل، البطل ذو الألف وجه، نيويورك، ميريديان بوكس، ١٩٥٦.

(New York: Meridian Books, 1956),New York: Pantheon Books, Inc., 1949), Bollingen Series, 17.

٣٤ ـ ايشيرو ايشيدا، عقدة الابن والأم فى الديانة والفولكلور الآسيوى فى ڤينا، ١٩٥٥، ص ٤١١ ـ ٤١٩.

(Vienna., 1955), pp. 411 – 19.

٣٥ ـ كاترين سبنسر، الميثولوجيا والقيم فى ميموار ـ ٨٤ (فيلادلفيا جمعية الفولكلور الامريكى، ١٩٥٧) وبخاصة الصفحات ١٩ـ ٧٣.

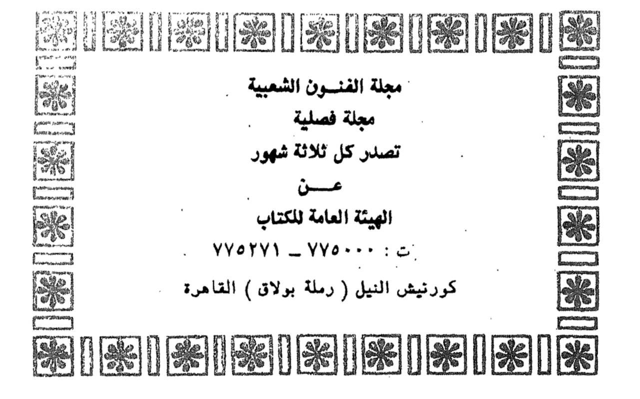
(Philadelphia: American Folklore Society, 1957), esp. pp. 19 – 73.

٣٦ ـ «الدراسة البنيويه للاسطوره».

٣٧ ـ المصدر السابق.

٣٨ ـ كلايد كلاكهون، الأساطير والطقوس: نظرية عامة، هارفارد ـ ثيولوجيكال ريفيو، المجلد ٣٥، ١٩٤٢، ص ٤٥ ـ ٧٩.

٣٩ ـ «الدراسة البنيوية للأسطورة» و«البنية والديالكيتك».



# دراسات الحكاية الشعبية وعلم اللغة(*)

## "وجهة نظر"

تأليف : ڤون سيدوف
ترجمة : جمال صدقى

مقدمة

يعتبر السويدى «ڤون سيدوف» واحداً من أهم المنظرين فى تاريخ الدراسات الفولكلورية. وقد اهتم سيدوف Sydow - ضمن اهتماماته الرئيسية - بآليات انتقال الفولكلور. ومن إسهاماته المفهومية إسهامان رئيسيان: الأول هو التفرقة بين الحامل الإيجابى للتراث والحامل السلبى له، والثانى هو فكرة النموذج أو النمط المتكيف Oicotype(1)

والحاملون الإيجابيون للتراث هم هؤلاء الأفراد الذين يحكون الحكايات وينشدون الأغنيات، وربما كان هؤلاء على عكس الحاملين السلبيين للتراث، والذين يستمعون فقط لما يؤديه الحاملون الإيجابيون.

ويرى ڤون سيدوف، أن هناك - فى أى جماعة أو مجتمع - عدداً قليلاً من الحاملين الإيجابيين للتراث، وهؤلاء فقط هم سبب استمرار وانتشار التقاليد (التراث). ويرى سيدوف أن الحكايات الشعبية والقوالب (أو الصيغ) الأخرى للفولكلور لا تنتقل عبر موجة أوتيار ما غير عضوى Superorganic يتحرك ويهاجر ذاتياً عبر عملية ما غامضة «Mystical».

كما يرى سيدوف أن الحكاية (الحدوتة) Marchen.(2) - أعقد أشكال الحكايات الشعبية - تنتقل فقط عندما يوصل حامل إيجابى هذه الحكاية إلى حامل إيجابى آخر. وإذا هاجر حامل إيجابى من مكان ما قبل أن يوصل (ينشر) ما لديه، فربما يموت الفولكلور فى هذا المكان. وإذا فشل الحامل الإيجابى فى الاستمرار فى دوره الإيجابى فى مكانه الجديد، سواء بسبب اللغة أو بسبب الثقافة، فربما لا يستمر الفولكلور حياً. ويعترف سيدوف بإمكانية

* علم اللغة «الفيلولوجى» : هو علم دراسة النصوص المكتوبة من زاوية نقدية تحليلية فى ارتباطها بالنموذج الحضارى وتاريخ الكلمات وأصولها.

تحول الحامل السلبى إلى حامل إيجابى فى حالة موت أو رحيل حامل إيجابى فى جماعة ما، ويعتقد أن عدد الحاملين الإيجابيين صغير نسبياً فى كل الأحوال، وأن انتقال الفولكلور يتم عبر قفزات غير منتظمة، أكثر منه عبر موجة منتظمة ناعمة، فى شكل دوائر متحدة المركز، [مثل الدوائر التى تنتج عن إلقاء حجر فى الماء الراكد] تنتشر من نقطة مركز أصلية نحو الخارج (المحيط).

ويستعير ڤون سيدوف مصطلح النمط أو النموذج المتكيف Oicotype من علوم النبات؛ حيث يشير هذا المصطلح فى تلك العلوم إلى تنوع چينى للنبات الذى يتكيف مع بيئة محددة (شاطئ بحر، جبل.. إلخ) من خلال الانتخاب الطبيعى، وهذه النباتات تختلف نوعاً ما عن أقرانها من نفس الفصيلة (الجنس) فى مكان آخر. وفى الفولكلور، يشير هذا المصطلح إلى أشكال (قوالب) محلية لحكاية أو أغنية شعبية أو مثل شعبى مع تمييز (محلى) سواء بعناصر جغرافية أو ثقافية. ويمكن للنمط المتكيف أن يكون على مستوى القرية أو الولاية أو الإقليم أو الدولة.

ويختلف مفهوم «النموذج المتكيف Oicotype» عن فكرة النموذج المحلى Subtype، ومن ذلك أن النموذج المتكيف مرتبط بالتحديد بواقع محلى جداً (ببيئة محلية جداً)، أما النموذج المحلى للغزِ ما (أحجية) أو حكاية شعبية فيمكن أن يوجد فى كثير من الأماكن المختلفة فى بيئات ثقافية مختلفة تماماً.

وما يسميه سيدوف «التكييف Oicotypification» يتكون من التغيير (التبديل) المنظم، الملموس، الذى يحدث عندما يتم تغيير محتوى حكاية ما ليلائم النموذج الثقافى المفضل لواقع محدد.

ولم تكن كل مقترحات ڤون سيدوف الاصطلاحية مقبولة لدى الفولكلوريين الأكاديميين، فتوليده لاصطلاحات الأنواع المختلفة للقصص الشعبى استُعْمِلَ قليلاً جداً من قِبَل الفولكلوريين الآخرين. لقد وضع تمييزات نسقية جزئية (تمييز جزئى للأنساق)؛ لأنه شعر أن قوانين (آليات) الانتقال تختلف بالنسبة إلى الأنساق المختلفة. فما أسماه - على سبيل المثال - بالحكايات الخيالية «Chimera tales»[٣] (والتى عَنَى بها نماذج آرنى - طومسون من ٣٠٠ - ٧٤٩ ومن ٨٥٠ - ٨٧٩)، عادة ما تكون طويلة، وتستغرق قصصاً Stories متعددة الحلقات، وتتطلب - فيما يخص راوى الحكاية - قوى خاصة للتذكر والسرد. وعلى العكس، فالحكايات ذات الحلقة الواحدة، مثل: الحكاية الخرافية أو الأسطورية Fable (الحيوانية أو الهزلية Jocular) وقصص الأبطال الأسطوريين Sagn[٤] تنتقل بسهولة أكثر. ويشير مصطلح «Sagn» إلى الحكايات القصيرة ذات الحلقة الواحدة، والمصدقة أحياناً، والتى غالباً ما تكون محلية، والمؤسسة على أحداث حدثت أو يمكن أن تحدث فى الواقع الموضوعى، ولكن - ومن خلال العملية التى يسمِّيها سيدوف بالأسطرة[٥] - يمكن أن تتحول إلى خيال مع ارتباط قليل بالواقع. وقصص التذكر Memorates، والتى هى سرد لأحداث شخصية حقيقية، عادة ما تكون غير واسعة الانتشار، ولكن بعضًا منها يمر نحو التراث (ينضم للتراث). وهذا النوع من القصة الأسطورية Sagn، يمكن - على المستوى النظرى - أن يؤسس على أحداث وقعت.

وهناك أشكال من الساجا «Sagn» أكثر شيوعاً مثل تلك الأشكال (القوالب) الخيالية، والتى يصفها سيدوف بالقصص المتأسطرة Fabulates[٦] ونماذج القصص المتأسطرة تتضمن المعتقدات المتأسطرة، والتى هى عبارة عن قصص متداخلة مع الأعراف (التقاليد) والمعتقدات، مثل: قصص الأشباح، وقصص الأشخاص المؤسطرين، والتى هى قصص تحكى عن أفراد معروفى الأسماء (مثل تيل إيولنسبيجل Tile Eulenspiegel)[٧]

لقد كان ڤون سيدوف مقتنعاً بانه طالما كان هناك قوانين تحكم تاليف قوالب (اشكال) الفولكلور، فإن هناك ايضاً قوانين تحكم انتقال هذه الأشكال. وانتقادات سيدوف الحادة للنظريات الأقدم حول انتشار الفولكلور، او للنظريات المعاصرة له، متضمنة فى هذه المقالة، التى نشرت عام ١٩٤٥ فى «Festschrift» (مجموعة مقالات لتكريم شخص ما)(٨) للفولكلورى الدانماركى آرثر كريستنسن Arthur Christensen. وهذه المقالات تهتم باهم نظريات ڤون سيدوف، إلى جانب الإحاطة بمقالاته المختارة فى الفولكلور.

• • •

ظهر الفولكلور فى الدراسات اللغوية (الفيلولوجية) منذ بدايات القرن الماضى، عندما ثبّت الاخوان جريم Grimm(٩) اهتمام الدراسات الفيلولوجية على التراث الشعبى من القصص وحكايات الأبطال الأسطورية Sagns. لأنه من الواضح أن أى عالم لغوى Philologist يدرس الأدب القديم سوف يصادف بعض المواد المشتقة - بشكل مباشر او أقل مباشرة - من التراث الشفوى. وهذا حقيقى بالنسبة إلى الأساطير، وقصص الأبطال Sagas، وقصص عائلات الأبطال الأسطورية Family Sagas التى انحدرت إلينا من العصور الكلاسيكية، ومن الشرق، ومن العصور الإسكندنافية المبكرة. وهذه ليست أقل وجوداً من حكايات وأشعار الفروسية والقصص الشعرية الأخلاقية Fabliaux المنحدرة إلينا من العصور الوسطى وعصر النهضة. ومثل هذا الشعر يمكن فقط أن يكون مفهوماً تماماً إذا ما دُرس فى ضوء المادة اللغوية الشبيهة المشتقة من التراث الشعبى. ويجب على العالم (الدارس) ألا يكون ملماً فقط بالعناصر الشعبية، والا يحصل عليها فقط من خلال نظرة عامة فى هذا الميدان، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف القوانين التى تنطبق على مثل هذا التراث.

إن التقدم البطىء الذى تم فى اكتشاف التراث الشعبى مرتبط بحقائق أن الرؤية العامة الضرورية كانت ممكنة الاكتساب فقط بدرجات (مقادير) تدريجية، وأن تفسير قوانين التراث كان لمدة طويلة محرفاً بالافتراضات غير الصحيحة، التى من المؤكد أنها كانت ذات نفع ما؛ ولكنها أيضاً ضللت الدارسين، وأعاقت بذلك الأبحاث العلمية ومنعتها من الوصول إلى هدفها.

وربما كانت هناك أهمية ما لإعادة النظر فى أخطاء العلم، وكلما كان ذلك جاداً كلما أصبحت الأعباء الواقعة على علماء المستقبل أكثر وضوحاً.

إن الاكتشاف العظيم والحاسم للأخوين جريم Grimm هو الانتشار العالمى للحكايات الشعبية وقدمها الشديد. هاتان الحقيقتان المهمتان اللتان أكدهما فيما بعد المكتشفون اللاحقون، جعلتا الفحص الدقيق لهما هدفاً هاماً ودالاً، حتى ولو فى ذاته، بعيداً عن علاقتها (أى الحكايات الشعبية) بدراسة الأدب القديم. وعندما حاول الأخوان جريم أن يفسرا هذه الحقائق الهامة قدما افتراضاً بأن هذه الحكايات الشعبية انحدرت من ماض هندو أوربى بعيد، وأنها آثار باقية من الميثولوجيا العامة للشعوب الهندو أوربية. ولقد كان افتراضهم طبيعياً فى ذلك الوقت؛ حيث كانت العلاقات التبادلية للغات الهندو أوربية لازالت مكتشفة للتو، وكذا وُجدت بعض السمات العامة المشتركة فى أساطير الشعوب المختلفة.

إن الجزء الأول من الفرضية، ألا وهو فكرة أن هذه الحكايات الشعبية هى آثار ماض مشترك، أمكنه أن يكون حياً حتى الآن كسلسلة كاملة من الحكايات يمكنها أن تظهر كلما توغلنا فى التاريخ حتى ٣٠٠٠ سنة مضت على الأقل، وهى الحقيقة التى تثبت إمكانية انحدار الحكايات من هذه الفترة البعيدة عن طريق التراث الشفاهى عند شعب أو عدة شعوب. وهذه الفكرة يحدّها ثلاثة تحفظات هامة، **الأول**: هو

انه لابد وأن هناك قصصاً جديدة قد ابتدعت أو يمكن أن تبتدع فى أى وقت. ووفقاً لذلك فإن كثيراً من الحكايات الشعبية لابد وأنها تعود إلى زمن أقرب كثيراً وهذه بديهية، ولابد أن الأخوين جريم كانا بالطبع يدركانها. فنظريتهما الهندو أوربية لاتكون مقنعة إلا عند تطبيقها فقط على عدد محدد من الحكايات، وخاصة الحكايات الخيالية «الفانتازية»، والتى تحمل تشابهاً معيناً مع الأساطير، أما وأن هذه النظرية لا تضع تمييزاً واضحاً وكافياً بين الأنساق المختلفة للحكايات الشعبية، فإن هذا يرجع إلى حقيقة أن المصطلح Terminology لم يكن قد تطور بعد بشكل كاف.

**والتحفظ الثانى :** يتعلق بالاستعارات التراثية من الشعوب الأخرى. فالأخوان جريم كانا يميلان إلى إنكار إمكانية الاستعارات، فيما عدا حالات خاصة (استثنائية) جداً. وهذه المقاومة القوية للاستعارات ربما أمكن إثباتها حالاً بشكل كاف. فهى تظهر فى قصة «الأخوين»[١٠] التى دونت فى مصر القديمة حوالى ١٣٠٠ قبل الميلاد. وهذه الحكاية المهمة كانت قد جمعت من حكاية هندو فارسية وأضيفت إلى شبيهة لها فى بلاد بونت مع بعض العناصر والإضافات الخاصة المصرية، ولكنها فى كليتها لا تنتمى إلى التراث الشعبى المصرى.

إن القصتين المتحدثين هنا لازالتا حتى الآن موجودتان كقصتين شعبيتين منفصلتين؛ إحداهما فى آسيا الغربية والثانية فى البلاد السلافية أو البلاد المتأثرة بها، وبرغم أن لهما تاريخاً طويلاً جداً فإنهما لم تنتشرا بعيداً عن منطقة الثقافة السلافية، حتى لو كان هناك تدوين أو تدوينان، فإن من الواضح تماماً أنهما جاءتا بواسطة مهاجرين قادمين من الشرق. وهذا ينبئنا بالكثير فى اتجاه الرأى الذى يرى أن الاستعارات من الغرباء (الأجانب) عن طريق التراث الشفهى يكون محاطاً بمعوقات شديدة. ومع ذلك، فإن هناك أمثلة (حالات) واضحة للاستعارات من شعوب أجنبية (غريبة) تماماً. ومن ذلك أن حكاية الأبناء الروحيين للحيوان وطعامهم السحرى (Aa 552 B) قد استعيرت من الإسكيمو إلى التراث الشعبى الدانمركى والنرويجى[١١]، وهى بالتأكيد ليست من الميراث الهندو أوربى القديم.

**والتحفظ الثالث :** يتأتى من حالة أن الشعوب الهندو أوربية قد استوعبت جزءاً من الشعوب غير الهندو أوربية، والذين أصبحوا بالتالى هندو متأوربين Indo - European-ized، ولكنهم ظلوا يحتفظون بتراثهم الخاص من الحكايات الشعبية، والأغلب أن الأمر كان كذلك فى الواقع، فكل شعوب البحر المتوسط فى غرب وجنوب أوربا كانوا من البداية متفوقين على الشعوب الهندو أوربية المهاجرة إليهم، من ناحية أنهم كانوا حضارة مستقرة، وينبغى الافتراض أيضاً أنهم كانت لهم مساهماتهم المهمة فى قص الحكايات الشعبية التى حفظتها لنا الشعوب الهندو أوربية حتى يومنا هذا. ويوجد هناك عدد غير قليل من الحكايات التى تستقبل أو تتلقى بصعوبة فى شمال الألب، ولكن من بينها حكايات مفضلة فى جنوب أوربا. وكمثال على هذا، حكاية الثلاث برتقالات (Aa 408) والتى من المؤكد أنها دونت بواسطة «Asbjqrnsen» فى أوسلو. ومن المفترض أنها انتقلت إليه بواسطة مهاجر ما أو كتاب ما؛ ولكنها تتحدث عموماً عما لا يوجد فى شمال الألب. وفيما يختص بهذا، هناك هدف هام للدراسات الخاصة بالحكايات الشعبية فى المستقبل، ألا وهو تعيين الحدود بين تراث الحكايات الشعبية الهندو أوربية من ناحية، وبين تراث شعوب البحر الأبيض وتراث الشعوب الأخرى من ناحية ثانية. إذ لم تجر حتى الآن أية محاولات جادة لتوضيح هذه الحقائق. وعلى أية حال، فسوف أعرض مثالاً يوضح أغلب المشكلات الهامة.

إن حكاية الهروب السحرى (Aa 313)[١٢] هى من أكثر الحكايات التى انتشرت بشكل فردى. وفى الواقع، فإن الحدث فيها يبدو وكأنه يلتقى مع الانتشار الواسع للثقافة الميجاليتيكية[١٣] (أى ذات المعمار الضخم)، ولذلك فهناك إمكانية كبيرة لتصنيفها كقصة ميجاليتيكية. والثقافة الميجاليتيكية تبدو وكأنها بدأت فى الأصل فى الشرق الأوسط، وربما بين شعوب البحر المتوسط، ثم انتشرت - عن طريق الاستعمار - عبر المحيط إلى الجزر والمناطق الساحلية فى البحر المتوسط، وفى اتجاه الشمال بطول سواحل الأطلنطى حتى الجزر البريطانية، وإلى فرنسا وشمال ألمانيا والمناطق الساحلية الاسكندنافية، وربما أيضاً بطول ساحل المحيط الهندى لأجزاء من الهند وإلى اليابان وإلى جزر المحيط الهندى البعيدة مثل ساموا Samoa، وحتى ربما إلى أمريكا.

إن الشعوب الميجاليتيكية المستعمرة اندمجت فى كل مكان مع السكان الأصليين للبلاد المستعمرة من قِبَلهم، وهكذا تتبعتهم بإصرار قصة الهروب السحرى الغريبة فى كل الاتجاهات. هذا الانتشار الفردى يفترض أن القصة التى نحن بصددها ألفت قبل ٢٥٠٠ ق. م. مما يعطيها تاريخاً يمتد إلى ٤٥٠٠ عام على الأقل. ولا يجب أن نندهش كثيراً

لهذا القدم الشديد؛ حيث إن هذه القصة تدخل فى تأليف الإغريق (وربما ما قبل الإغريق) للارجونوتس Argonauts[١٤] كجزء هام منها، وهو أمر يثبت أنها تواجدت فى أوربا قبل ٣٠٠٠ عام على الأقل. وهناك حالة شبيهة بعض الشىء الا وهى حكاية الفتيات البجعات Aa) (400[١٥]. والتى تتشابه كثيراً فى الإنشاء (التركيب) وفى كثير من العناصر العامة، وبوجه عام، لها نفس الانتشار الذى لحكاية الهروب من الغول، وفى عام ١٩١٩ عندما نشر هيلج هولستروم Helge Holmstrom كتابه «دراسات فى موتيفة الفتاة البجعة»، حاول تفسير الدورة الفردية الواسعة للحكاية بافتراض أن الهند - بموقعها المركزى بالنسبة إلى مواطن الانتشار الواسعة المختلفة - كانت هى الموطن الأصلى للحكاية. وقد كان الافتراض مفهوماً؛ حيث إن الزمن الذى كتبت فيه المقالة، لم يعط الدارسون - كقاعدة عامة - أى اعتبار للإرث ، بل رأوا كل مظهر من مظاهر الانتشار لأى حكاية كنتيجة للهجرة، أى الطبيعة الخاصة التى يمتلكون أفكاراً غامضة جداً عنها.

ولكن بما أنه ليس هناك شىء آخر يمكن استخلاصه من افتراض ان الهند يمكن أن تكون هى الموطن الأصلى للحكاية، فإنه من الأكثر معقولية أن نبحث عن التفسير، ليس فى هجرة الحكاية، بل فى التكوين الكولينيالى (الاستعمارى) الذى انتجته الشعوب الميجاليتيكية داخل منطقة بهذا الامتداد الضخم.

إن الجزء الأخير من فرضية جريم، الا وهو اشتقاق الحكايات الشعبية من أساطير العصور القديمة، كان طبيعياً جداً فى وقته؛ حيث أعطت الدراسات اللغوية فجأة للأساطير اهتماماً حديثاً، وعلماء لم يفهموا بعد الطبيعة الحقيقية لكل من الأسطورة والحكاية الشعبية. إن نظرية الأصل الأسطورى للحكاية الشعبية يجب وصفها بأنها خطأ مطلق، بالرغم من أنها كانت مفيدة فى زيادة الاهتمام بالحكايات الشعبية إلى درجات عالية، وساهمت فى تجميع الأنشطة، ولكن بسبب هذا الحافز القوى كان يمكن لكمِّ الحكايات الشعبية المدون أن يكون أقل، ولو قليلاً عما هو عليه الآن، وكانت إمكانية وصول الدارسين إلى نتائج طيبة ستصبح أكثر محدودية.

وإذا كانت نظرية الأصل الأسطورى للحكاية الشعبية قد أتت ببعض النتائج الطيبة، فيجب الا نتعامى عن حقيقة أن زيفها قاد علماء القرن التاسع عشر إلى تضليل شديد. فهى لم تدرك بشكل دقيق ماهية الأسطورة، بسبب - ضمن أسباب أخرى عديدة - أن المعتقدات الشعبية، وأيضاً قصص الأبطال Sagns، لم تدرس، وهو الشرط الضرورى لبحث الأسطورة بحثاً علمياً. فقد خُدع الدارسون بالتفسير التبريرى -Apol) (ogetic للأسطورة كرموز للعناصر والظواهر الطبيعية، ذلك التفسير الذى قدمه الفلاسفة الإغريق القدماء، الذين حاولوا أن يبرروا ما وجدوه - فى كثير من الأساطير الإغريقية - كريهاً من وجهة نظر الدين والأخلاق. هذه الأفكار من قبل الفلاسفة الإغريق فهمت فى القرن التاسع عشر على أنها ترجمة للمعنى الحقيقى للأسطورة، وبالتالى أقحم العلماء هذا النوع من التفسير الرمزى على الحكايات الشعبية والأساطير بدلاً من دراسة عادات الإنسان الفعلية فى التفكير. وعندما أدركوا - بعد وقت طويل - أن أكثر التفسيرات الرمزية اختلافاً ربما كان لها جميعاً نفس الحق فى الارتباط وتفسير العنصر نفسه فى الأسطورة أو الحكاية الشعبية، فقد تحققوا من أن كل الإجراء (التفسيرى) خاطىء. ولذلك فقدت كل دراسة الأسطورة سمعتها السابقة، ولم تجد بعد مكانها المناسب فى العلم. ولقد قاد الفشل إلى استدلال زائف (أو نتيجة زائفة) مؤداه أن الأساطير ليس لها قيمة علمية. وفى الواقع فإن هذا الكلام لغو وعبث، لأن الأساطير تشكل جزءًا جوهرياً من أى دين، وبالتالى فإن الدراسة الوافية لعلم الأسطورة هى جزء طبيعى لعلم مناسب للدين.

لقد جاء الإنجاز الهام التالى فى حقل الحكايات الشعبية من قبل تيودور بنفى Theodor Benfey عالم الهنديات، الذى نشر فى عام ١٨٥٩ اكتشافه الهام القائل بأن البانشا تانترا Panchatantra (مجموعة الحكايات الهندية القديمة) قد وصلت أوربا بالفعل فى العصور الوسطى عن طريق الترجمة من السنسكريتية إلى فارسية العصور الوسطى، بالإضافة إلى السوريانية والعبرية، وأخيراً إلى اللغات الدارجة الأوربية. وبالتالى فقد أقر بوجود تأثير ثقافى من الشرق على أوربا العصور الوسطى، وهو التأثير الذى لم يكن مرتبطاً (محصوراً) بترجمة البانشا تانترا، لكنه (أى التأثير) أظهر نفسه أيضاً فى نقل كتب الشعوب المماثلة إلى اللاتينية واللغات الأوربية الأخرى.

وبالبدء من هذه الحقيقة، استخلص بنفى قياساً جريئاً وزائفاً فى الوقت نفسه: كل حكاياتنا الشعبية فيما عدا قصص الحيوانات، كما أعلن، قد أُلفت فى الهند فى العصور التاريخية، وبالتحديد فى القرون التى أعقبت ظهور بوذا Buddha مباشرة. وفيما بعد هاجرت (أى الحكايات) إلى

أوربا؛ جزء عن طريق الأدب وجزء عن طريق التراث الشفهى. وقد اعتبر أن بداية هجرة الحكايات هذه ربما يرجع إلى وقت حملة الإسكندر إلى الهند ولكن ربما كان العرب هم الوسيط أثناء فترة الحروب الصليبية، وربما أيضاً عن طريق الغزو المغولى لروسيا، ومن هنا جاء التيار الرئيسى للحكايات الهندية التى تدفقت على أوربا. لقد أدرك بنفى نفسه أن كل هذا كان مجرد افتراضات ينطلق فى البحث على أساسها، وأنه يجب إثبات النظرية بفحص كل حكاية شعبية منفصلة. وعلى أية حال، فقد كانت الأخطاء فى النظرية واضحة تماماً.

ومن البديهى أنه لا يمكن أن نستخلص قياساً من هجرة مجموعة حكايات أدبية من الهند إلى أوربا عن طريق ترجمة الأدب إلى تراث شفهى، لأن الأخير (الشفهى) يخضع لقوانينه الخاصة المختلفة كلية عن تلك التى تحكم الأدب المكتوب. إن إمكانية انتشار تراث شفهى عن طريق شحاذين جوالين بوذيين أو مسيحيين لا يمكن استبعادها كلية فى حالات خاصة، لكن توجد هنا مسافة واسعة جداً بين إمكانية واحتمالية وواقع حقيقى، خاصة إذا ما طُلب تطبيق ذلك على كل الحكايات الشعبية. فالشحاذون لا نفع لهم فى الحكايات الخيالية، وبالتالى فلن يقوموا بترويجها. ولم يفطن بنفى إلى أن فرضيته الجريئة كانت خاطئة كلياً بسبب - ضمن أسباب أخرى - حقيقة أن الحكايات الشعبية فى زمنه لم تكن بعد قد جُمعت بقدر كاف. ولهذا السبب وحده لم يستطع أن يمتلك نظرة شاملة تعتمد على قدر كبير من الحكايات، سواء فى أوربا أو فى الهند، بعيداً عن المجموعات الأدبية المعروفة له فلم تكن النظرة الشاملة ممكنة حتى وقتنا، ولذا ينبغى توجيه الشكر للعمل التدوينى المثابر والدؤوب الذى قام به علماء مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler ويوهانس بولت Johannes Bolt، وسفيند جروند فيج Svend Grundvig، وفيلبرج H. F. Feilberg وانتى آرنى Antti Aarne، وستيث طومسون Stith Thampson وألبرت ويسيلسكى Albert wesselski. وبرغم ذلك، فقليلون فقط هم الذين سمحوا لأنفسهم بأن يحصلوا على مثل هذه النظرة الشاملة.

وإذا مادرسنا البانشا تانترا وقارناها بطرز آرنى - طومسون للحكايات الشعبية، فلا يمكن أن تفلت منا ملاحظة أن هناك عالمين مختلفين تماماً، وفهرست طرز الحكايات الموجود لدى آرنى وطومسون غير كامل، لكن هناك ما يزيد على الألف حكاية مختلفة بما يمثل مخزون الحكايات الشعبية الأوربية تمثيلاً تاماً. وقليل جداً من هذه الحكايات، وبالكاد ست حكايات (وبالتحديد ثلاث حكايات للحيوانات وثلاث حكايات هزلية) موجودة بين حوالى تسعين حكاية فى البانشا تانترا. وبعض هذه الحكايات الست يبدو بالكاد وقد سجل فى أوربا؛ حيث إنها استعارت بوضوح بعض الأدوات التى انزلقت عرضاً من الكتب، ولا يمكن القول، حقيقة، أنها ذات جذور فى التراث الأوربى.

وكتاب الشاب Chapbook، «الأبطال الأسطوريون السبعة»، هو من أصل شرقى، لدرجة أن إطار القصة، وأربع حكايات مأخوذة بالفعل من المجموعة الشرقية المماثلة التى تعتبر مشتقة من أصل هندى، لم يصل إلى معارفنا، أما الإحدى عشرة حكاية الأخرى الموجودة فى كتاب الشاب، فهى مأخوذة من التراث الأوربى؛ لكنها مفقودة فى الكتابات الشرقية للكتاب نفسه(١٦).

فى التراث الشفاهى الهندى هناك عدد قليل فقط من الحكايات التى تتشابه تقريباً، وربما تتماثل، مع النماذج الأوربية، وبالتالى فمن الواضح بالفعل، فى المقارنة بنماذج الحكايات الموجودة فى آسيا وفى أوربا على التوالى، أن هجرة كبيرة للحكايات الشعبية من الشرق إلى أوربا هو أمر خارج البحث، وأن حالات التطابق القليلة لا تثبت بنفسها أن الهند هى المرسلة وأوربا هى المستقبلة، بمعزل عن بعض الحالات القليلة؛ حيث يكون الموضوع هو موضوع استعارات مأخوذة مباشرة من الأدب المكتوب. وأن يغامر بنفى Benfey بتقديمه نظريته عن الأصل الهندى لكل الحكايات الشعبية الأوربية، فهذا يرجع - جزئياً - إلى حقيقة أنها لم تكن لديه، ولا يستطيع أن يمتلك رؤية شاملة للقصص الأوربية فى تراث الحكاية الشفهية. ولم يكن ليستطيع أن يعرف أن سلسلة كاملة من الحكايات الأوربية تُرجع الآن - على وجه التأكيد - إلى فترة سابقة كثيراً على ظهور البوذية، أو على الاتصال بين الهند وأوربا الذى اعتبره عاملاً حاسماً. ومن الواضح أن دراسة الحكاية الشعبية المبنية على مثل هذه الفرضية الخاطئة كفرضية بنفى الهندية لم تستطع أن تدفع البحث إلى أى تقدم ملموس.

وهناك أخطاء أخرى أضيفت إلى الصعوبات. ففى عصر بنفى لم يتعلم الدارسون أن يميزوا بوضوح بين النماذج المحددة بدقة للحكاية الشعبية. لقد أعلن بنفى أن فرضيته سوف تختبر فى حالة إذا ما استدعت كل حكاية منفصلة عقد مقارنات بين الحكايات الأوربية والأخرى الهندية، وإذا ما وجد فقط بعض التشابه، فإن الأصل الهندى يعتبر هو الأصل. وعندما بدأ بنفى بنفسه فى فحص بعض الحكايات

كحكاية المساعدين الغرباء (Aa 513) جمع معاً - وكتنويعات على حكاية واحدة بذاتها - عدة حكايات مختلفة، ودون أى علاقات متبادلة بينهما، بل إنها تنتمى إلى أنساق متباينة تماماً، وذلك، لأنها فقط، احتوت على شخصيات ذات صفات غريبة، والتى حتى لم تكن - أى الصفات - نفسها فى النماذج المقارنة. ولقد اشتق بعض علماء المدرسة الهندية من قصة فى الباتشاتانترا عن أسد وثور فى صداقة حميمة ويستطيع ابن آوى أن يغرقهما ويحرضهما على بعضهما بفرية - شيطانية - اشتقوا منها حكاية المرأة العجوز، صانعة المشاكل (المحرضة) فى بعض الحكايات السويدية المتنوعة المسماة كيتاجرا Kitta Groa والتى تستطيع أن تفرق بين زوج وزوجه لم يستطع الشيطان أن يفرقهما (A a 1353)(١٧). والحكايتان مختلفتان فيما يختص بتوزيع الأدوار والتفاصيل ولكنهما قائمتان على حقيقة أنه من الممكن أن تفرق بين الأصدقاء بالكذب. هذه الطريقة فى إثارة الشجار أو الخصام استُخدمت عدداً لامتناهى من المرات فى الحياه الحقيقية دون أن يضطر الدساس أو الشرير أن يتعلمها من حكاية أو أخرى. وهذا النوع من المكائد كان قادراً فى كل مكان على إيجاد نفس النتائج أو التأثيرات، وربما لذلك الفت حولها قصص مستقلة تماماً فى بلدان مختلفة. إن عبثية اشتقاق حكاية المرأة العجوز كدساسة من الحكاية الهندية عن الأسد والثور وابن آوى يبدو - بين أشياء أخرى - فى حقيقة أن الأخيرة (أى الهندية) حكاية أدبية واضحة، حيث أعيدت فيها صياغة الأمور الإنسانية فى حكاية خرافية حيوانية بشكل متعمد، وكما حدث فى حكايات أخرى مختلفة فى الباتشاتانترا. ومن المؤكد أن الذى ألف حكاية الأسد والثور وابن آوى كان عارفاً بقصص ذات شخوص إنسانية مثل تلك التى فى طراز Aa 1353، ولذا فإن هناك نماذج مختلفة لهذه القصص فى الهند وبلاد أخرى، وربما هى حكايات مستقلة عن بعضها البعض. ومن ناحية أخرى، فإن ما هو حقيقى فى هذه الحالة هو أن هذه الحكاية قد انتشرت بواسطة الواعظين الذين تعلموها من مجموعات الأمثلة الوعظية، وبعضها كان مشتقاً من الشرق وبعضها من الهند. ولكننا فى مثل هذه الحالات لن نؤكد بشدة على أن الهند هى بلد الأصل. فاليهود والعرب كانوا على الأقل مؤلفين جيدين للأمثلة، وحكاية المرأة العجوز كدسّاسة فى صيغتها الأوربية لا تبدو معروفة فى الشرق أبعد من منطقة العرب، وليس هناك فرصة للبحث عن بلد الأصل أبعد من ذلك.

وهكذا، فقد كانت المدرسة الهندية تمتلك من البداية كلاً من: رؤية غير كافية للمادة التى نظروا لها، ومنهج غير كفء. ورغم ذلك، فليس هناك شك فى أنهم قدموا خدمة للعلم، إذ إنهم قد ساهموا بقدر غير قليل فى تعليم الدارسين كيف يميزون بين الأساطير والحكايات، وهكذا كانوا فعالين فى وضع نهاية للأخطاء التى كانت سائدة عن الأساطير فى الوقت ما بين جريم وبنفى. فعالم مثل رينهولد كوهلر Reinhold Kohler، الذى وافق بلا تحفظ - فى البداية - على نظرية بنفى، كان هو الذى أدرك بسرعة عيوب هذه المدرسة، ولذلك فقد غير نشاطه فوراً إلى العمل التسجيلى (التدوينى) فقط، والذى من خلاله وضع الأساس الهام لنظرة أكثر شمولية. وبعض اللغويين الذين لم يتعمقوا فى دراسات الحكاية الشعبية تمسكوا - بجمود - بنظرية الأصل الشرقى للحكايات بسبب جهلهم بالمخزون الأوربى من النماذج. وهكذا أصبحوا متأكدين، فى رؤيتهم، من أن جزءاً معتبراً من المادة موجود فى مجموعات الأمثلة الوعظية الخاصة بالقرون الوسطى، ومن المحتمل أن مادة الحكاية الشعبية التى اهتموا بها فقط هى بالفعل شرقية.

ولكن هذا لا ينطبق على كل علماء اللغة (الفيلولوجيين). ففى دراسته المشهودة عن الفابولات Fabliaux، التى كانت ذائعة فى العصور الوسطى، أكد جوزيف بيديه Joseph Bédier(١٨)، العالم الفيلولوجى الفرنسى المميز، أن الجزء الأعظم من الفابولات الفرنسية لا نظير له فى كل أدب الحكايات الشرقية، وأن تلك التى لها نظير فى الحكايات الشرقية كانت أفضل فى صيغتها الفرنسية عنها فى الشرقية. وقد كان يميل للإبقاء على هذا النوع من الفابولات الهزلية فرنسى الأصل، مع أنه يعترف بأنه لا يمكن إثبات ذلك على نحو حاسم، وأن نفس النمط من الحكاية يمكن أن يظهر على نحو أصيل ومستقل فى أى مكان.

ولقد ناقش الأنثروبولوجيون البريطانيون وجهة النظر هذه أيضاً.

ولابد من الاعتراف، إلى حد ما، بصواب أن الفكرة الواحدة والموضوع ذاته ربما يؤديان إلى تأليف سردى متشابه بين الشعوب المختلفة. وهى إمكانية لابد وأن تكون موجودة فى ذهن الدارس. ومع ذلك فإن فكرة أن قصتين بموتيفات Motifs فردية أو ذاتية للغاية يمكن أن تؤلفا على نحو مستقل فى أنحاء مختلفة من العالم هى فكرة عبثية. ويمكننى هنا أن أحيل إلى المثال المذكور سابقاً عن الثور والأسد وابن آوى من ناحية، والمرأة العجوز كصانعة للمكائد من ناحية أخرى. فالاتفاق بين القصتين يتأتى من العنصر

الإنسانى العالمى، وهو أن الصداقة أو الحب يمكن أن ينتهى بكذبة أو مكيدة مرتبة من دسّاس. ومن ناحية أخرى، فإن الحبكة القوية للقصة الثانية، مع نوع من التنافس بين الشيطان والمرأة الشريرة على من يستطيع أن يبذر بذور الفرقة والشقاق بين الزوج وزوجه، هى ابتكار فردى، بحيث إن هذه القصة ستكون ملائمة لافتراض علاقة تراثية بين كل التنويعات التى لديها نفس المضمون. وهذا يبدو قوياً أكثر عندما تم إغواء الزوجة لتقص بعض شعرات من لحية زوجها عند العنق، أثناء قيلولته، للتأكد من حبه، بينما أدخل فى روع الزوج أن زوجه وعدت بقطع رقبته فى هذا اليوم. وكل التنويعات التى لها نفس المحتوى لابد وأن يكون أصلها واحد، وأينما وجدت فى أوربا، فهى فى الغالب اشتقت مباشرة - بدرجة أو بأخرى - من الأمثلة الوعظية.

إن أهمية هجوم بيديه Bédier على النظرية الهندية يتأتى كثيراً من نتائج فحصه لها. فهو لم يتوصل إلى نتيجة ثابتة ومستقرة. ومع الوسيلة الأحسن التى يمتلكها علماء اليوم للوصول إلى المادة المهيأة لهم، فإن إعادة فحص الحكايات الخرافية، ربما يعطى نتائج مختلفة تماماً. ومع ذلك، فقد كان الشيء المهم، جزئياً، أنه أوجد شكوكاً لها ما يبررها فى فرضية لا أساس لها، وأنه قيد نفسه بمجموعة طبيعية محكومة بقوانين مختلفة من تلك التى تنطبق على مجموعات أخرى من الحكايات. وفى هذا الأمر الأخير حظيت الدراسة السابقة بعدم اهتمام فردى. ويمكننى أن أقول بالفعل عن جريم أنه استخدم التسمية العامة «حكاية Märchen» لكل التراث الشعبى، حتى عند التفكير فى حكايات الفانتازيا الخيالية فقط. وعلى أية حال، فقد قام «بنفى» بعزل حكايات الحيوانات كمجموعة مميزة، حيث وجدها مختلفة تماماً فى النوع عن كل الحكايات الشعبية الأخرى، واعتبر - لكل الأسباب غير الكافية - أن هذه المجموعة نشأت فى اليونان وليس فى الهند؛ حيث كانت قصص الحيوانات وفيرة. ولكنه - من ناحية أخرى - حين تعامل مع الباقى من كل المجموعات المختلفة بطريقة جزافية، فقد كان ذلك خطأً حقيقياً. أما «بيديه» فقد تكلم فقط عن الفابولات الهزلية، حتى ولو اعتقد أن الأصل المستقل لنفس الحكاية بين الشعوب المختلفة يمكن تطبيقه على مجموعات الحكايات الأخرى بنفس الطريقة. وعلى أية حال، فقد كانت مساهمته تحذيراً جاداً من طرح فرضيات دون تفكير، أو من جانب واحد، فى شيء متعدد الجوانب فى كل ناحية مثل الحكاية الشعبية. ومع ذلك، وفى الوقت نفسه فقد منع شكه - فى إمكانية الحصول على نتائج معينة - الدارسين من الاستمرار فى دراسات الحكاية الشعبية، وربما كان هذا هو السبب فى قلة ما أنجز فى فرنسا فى حقل أبحاث الحكاية الشعبية منذ دراسته.

أما الخطوة التالية للأمام فى بحث الحكاية الشعبية، فقد قطعها كارل كرون Karl Krohn مؤرخ الأدب الفنلندى. وقد تعلم من ابيه يوليوس كرون Julius Krohn المنهج الجغرافى الذى طبق فيما بعد على دورة كاليفالا Kalevala - Cycle ونفع نفسه بها فى رسالته التى فحص فيها قصص الحيوان، عن الدب أو الذئب الذى يصطاد السمك بذيله من خلال حفرة فى الثلج[١٩] ،وقد كانت أول رسالة علمية فى الحكاية الشعبية تنفذ بمنهج علمى حذر. لقد استهدف كرون - بقدر الإمكان - مقارنة تنويعات الحكاية، بل إن كل عنصر صار موضوعاً لفحص نقدى عن قرب. وبالفحص الإحصائى والسيكولوجى لكل التنويعات المتعددة فى جغرافية حدوثها (فى موقع حدوثها)، حاول كرون أن يعيد بناء الصيغة الأصلية للحكاية وأن يحدد موطنها، والذى عّينه بأنه فى شمال أوربا، لا الهند ولا اليونان كما تخيل «بنفى». وأعلن كرون، أيضاً، أن أى شعب يمكنه إنتاج الحكايات الشعبية.

لقد كانت رسالة كارل كرون علامة فارقة فى تاريخ بحث الحكاية الشعبية، مَدخلاً نظاماً صارماً للمرة الأولى. ولقد أوضح كذلك تفصيلات العمل الدقيقة التى ينبغى إجراؤها (تطبيقها) على الحكاية الشعبية قبل أن يكون ممكناً قول أى شيء مؤكد عن موطنها الأصلى، وأن ما هو حقيقى لحكاية واحدة، يمكن الا يكون ذا حيثية لتطبيقه كبديهية لكل الحكايات الشعبية، ولذا، فقد كان عمله استدعاءً عاجلاً للرزانة العلمية. ولقد فكر أصلاً فى التعامل مع كل قصص الدببة والذئاب والثعالب؛ لكن اضطراره للتراجع بسبب الوقت والمجال أتاح له نظرة عامة أوسع على مادة متجانسة، مما كان فرصة عظيمة له فى إعداد المادة علمياً.

وما كان مطلوباً من كارل كرون، فى تعامله مع قصص حيواناته، هو نفاذ البصيرة إلى القوانين التى تحكم نوع المادة التى يتعامل معها، والتى هى مطلب اوّلى (مسبق) لأى بحث علمى. والاحتياج لمثل هذه البصيرة الثاقبة كان أكثر طبيعية فى زمنه. ولم يكن العمل الذى بُذِلَ - حتى الآن - على الحكايات الشعبية شاملاً بدرجة كافية للدارسين حتى يكونوا قادرين على عمل الملاحظات المطلوبة بمنهج العلم المهتم بأصل وتطور واستعمال وانتشار الحكايات المختلفة. ولذلك فقد كان واضحاً أن على كرون أن يسد الفراغات فى المعرفة

الخـاصـة بالحكايات حـتى ذلك الحين، ثم يتـعـامل مع الفرضيات التى لم تختبر بعد.

وحتى فى رسالته عن الدب (الذئب) والثعلب، فقد قادته مثل هذه الفرضية إلى إنكار ما هو واضح بالفعل من المادة. فـفى عنوان الرسـالة، وضـع الذئب بين قـوسين، وذلك لإنه اعـتـبـر أن الدب هو الذى ينتـمى للحكاية فى الأصل، وأن الذئب ربما جاء فى بعض التنويعات بدلاً من الدب على سبيل الخطأ. والحـقيقة هى أن كل مادة العـصور الوسطى دائماً ماجعلت الذئب يظهـر كعـدو للثعلب الذى يخدعه ويجعله يصطاد السمك بذيله؛ وهو ما ينطبق على كل المواد الروسية والألمانية والبريطانية والفرنسية. وإنما فى اسكندنافيا وفنلندا فقط يأخذ الدب مكان الذئب. ومع ذلك فإن كرون يعتبر أن هذه هى الفكرة الأصلية، لأنه بهذه الطريقة يمكن الحصول على شرح تبريرى لتفسير حقيقة أن الدب لا ذيل له. وقد اعتقد أن هذا هو السبب الأصلى فى تفسير وجود الحكاية من الأصل. فـقـد أنكر هنا أن الشـروح التـبـريرية لأشكال الحيوانات تكون فى الأغلب هزلية، وأنها غالباً ما توضع فى سياق بحيث تكون ثابتة بشكل قاطع. فمثلاً، أن يفقد حيوان ذيله لكى يبدو فشله التام واضحاً، ليس عنصراً نادراً جداً. فهناك حكايات عديدة عن حيوانات مثل الثعالب وبنات آوى والذئاب التى تفقد ذيولها بحادثة ما، لكن ليس هناك أدنى فرصة لافتراض أن الحكاية موضوع النقاش هى فى الأصل عن حـيـوانات مـخلوقـة بلا ذيول من أجل تبرير هـذه البنيـة الجسدية. وهناك كل الأسـبـاب التى تستدعى افتراض أن التغير السلالى الفجائى فى الحكاية إنما هو ميل من الحكّاء الهزلى إلى جعل التناقض (المفارقة) بين الحيوان القوى والمخادع أقوى تأثيراً من تلك التى بين الذئب والثعلب، ولكى يحصل فى الوقت نفسه على تفسير مضحك لحقيقة أن الدب بلا ذيل. وهذا التـغـيـر السـلالى فى الحكاية من الذئب إلى الدب حـاز السيادة فى المنطقة الفنلندية - الاسكندنافية، لكى يصبح النمط المتكيف الوحيد السائد للحكاية هناك. وإذا كان الموتيف motif التبريرى قد أصبح العنصر الأصلى، فإن حقيقة أنه لم يبق فى أى مكان خـارج المنطقة الاسكندنافية تصبح غير مفهومة.

لم يستمر كارل كرون فى دراساته عن الحكاية الشعبية، لكنه التزم فقط بمتابعة استمرار دراسات والده على الكاليفالا Kalevala. ومع ذلك فقد أقام أسلوباً، من خلال تلميذه آنتى آرنى Antti Aarne، الذى طبق ذات المنهج على مجموعة من الرسالات العلمية العميقة الشاملة فى الحكايات الشعبية.

وقد كان إنجازه الرئيسى هو «تقنيات النظم فى نمط الحكاية الشعبية»، والذى عُدِّل ووُسِّع فى عمل آرنى - طومسون «طرز الحكايات الشـعـبـية»، وهو عمل ذو قـيـمة فائقة فى تدوين وتصنيف طرز الحكاية الشعبية. وهذه القائمة من الطرز هى تصنيف منهجى يجعل من الممكن - عند تصنيف مجموعة من الحكايات - أن تقتبس فقط أو تستشهد بالرقم المنهجى لكل حكاية، وهى أهم دليل إرشادى لمساعدة الدارس.

إن نقـاط الضـعف فى منهج دراسات الحكاية الشعبية الذى أنشأه كرون وآرنى تشكل - كما تم التوضيح من قبل - فى الظروف التى كانت فيها حياة وقوانين الحكاية الشعبية لم تستكشف بعد على نحو كاف. ونقاط الضعف المعرفية فى هذه الموضوعات تحتم تغييرها بافتراضات عملية أثبتت زيفها فيما بعد. ووجهة النظر القائلة بالتوارث - وهى ضرورية - والتى ترى أن الحكايات فى الواقع لم تنتـشـر فـقط فى الخـارج، لكنها أيضـاً انتقلت بالإرث خـلال آلاف السنين، وجـهـة النظر هذه اختـفت تماماً من الأذهان، بينما أصبح مفهوم الهجرة الذى أدخله «بنفى» هو وجهة النظر الوحيدة السـائدة. ولابد من اعـتـبـار هذا كنتـيـجـة خطيـرة للعـقلية الأحادية.

وقد قاد المصطلح الخاص «التراث الشعبى» - فى أزمان سـابقة - إلى الفكرة الرومـانسـيـة الخـاطئة القـائلة بأن هذا التراث ينتمى إلى الشعب بكليته، والذى تم تصوره، وكأنه يتكون فـقط من مؤلفى الحكايات. وهذه الفكرة الخـاطئة من المفتـرض، أو ينبـغى، أن ترتكز عليـهـا - بدرجة أو بأخرى - فكرة كـرون وآرنى عن كـيـفـيـة هجـرة الحكاية. ولقد نفـعـا أنفسـهما بتصورين لتوضيح هذه الرؤية: التصور الأول هو أن الحكاية تنتشر مثل الدوائر على سطح الماء الهـادئ، عند إلقاء حجر فيه. والتصور الآخر هو أن الهجرة تتدفق مثل تيـار. ومن الواضح أن كـلا التـصـورين خـاطئ، فـهـمـا مؤسسان على افتراض غير صحيح بأن كل شخص يسمع حكاية سـوف يحملها للآخرين. وفى الحـقيـقة، إن انتشـار الحكاية غير منهجى أو غير منظم إلى حد كبير. وعدد صغير جداً، فقط، من الحاملين الفاعلين (الإيجابيين) للتراث يتمتعون بذاكـرة قـوية وخـيـال خـصب وقُـوى سـرد تنقل الحكايات. والتسـاؤل، فقط، حول من حكى لهم. وبين مستمعيهم هناك نسبة ضئيلة، فقط، من القادرين على إعادة تجميع حكاية من أجل أن يحكوها، ونسبة أقل ممن يفعلون ذلك فعلاً. فمعظم هؤلاء الذين سـمـعـوا حكاية وقـادرين على تذكـرها يظلون حـاملين سلبيين للتراث، وهم مهمين لاستمرار حياة الحكاية

بسبب اهتمامهم بسماعها تُحكى مرة أخرى، حيث يظهرون الحامل الإيجابى للتراث - حكاء التراث Traditor - كحكَّاء أو قاص Narrator جيد، ويطلبون منه أن يحكى. ولكى تنتقل حكاية من موطن الحكَّاء (القاص) إلى مكان آخر، فينبغى، ليس فقط أن ينتقل بعض الإيجابيين إلى المكان الجديد، بل إن يبقوا فيه مدة كافية لتدريب حكَّاء للتراث Traditor جديد. وهذا النوع من الانتقال يتواجد فى أكثر الأنواع بعداً عن المنهجية، حيث لا يخضع لأى قاعدة، وليس لديه أدنى تشابه مع نظرية الحلقات التى تنتشر فوق سطح الماء.

ومن فرضيته الخاطئة، تلك القائلة بانتشار الحكايات مثل حلقات فوق الماء، استنتج كارل كرون أنه إذا وجد تراث فى مكانين (أ) و(ب)، فلابد أن يوجد أيضاً فى كل المنطقة الواقعة بينهما. والاستدلال مستخلص على نحو صحيح، ومع ذلك فهو خاطىء؛ لأن كل المقدمات خاطئة. فعندما أعلن اكسل أولريك Axel Olrik أن الأسطورة القوقازية عن العملاق المقيد Fettered Giant قد انتقلت إلى الشمال من منطقة القوطيين Goths على البحر الأسود عن طريق زيارة القوطيين لموطنهم الشمالى القديم، اعترض كرون على هذه النتيجة، لأن أسطورة العملاق المقيد لابد، حينئذ، وأن تكون قد حدثت فى كل المنطقة المحيطة بروسيا. ولأنها لم توجد هناك قط، فإن انتقالها من منطقة القوقاز إلى الشمال يصبح غير ممكن.

إن أى شخص يعرف أى شىء عن حياة التراث الحقيقية سيكون قادراً بسهولة على أن يثبت خطأ هذا الاستدلال. فالقوطى الراحل، الصاعد فى وديان روسيا - بالرغم من أنه كان فى الواقع مضطراً للسفر على شواطىء المتوسط حول أوربا - لم يكن محتاجاً طوال الرحلة كلها لأن يحفظ فى ذاكرته ما يسمعه من تراث. وربما لم يكن مضطراً للاحتكاك بالشعوب مالكة الأراضى التى يمر بها، بل إنهم أيضاً لديهم لغة لا يعرفها. وحتى إذا تم تبادل الحديث بواسطة مترجم أو بواسطة إشارة، فإنه لابد وأن يكون حديثاً للحصول على المعلومات الضرورية عن الطريق، أو عن تلك الأشياء التى يحتاج أن يحصل عليها عن طريق المقايضة. ومن المؤكد أنه لن يضع فى رأسه أن يزيد مخزونه من الحكايات أو قصص الأبطال أثناء هذه الإجراءات. وحتى إذا حدث فى مناسبات قليلة، فالأغلب أنه سيكون شيئاً قليل الأهمية لمستمعيه، وبالتالى فلن تعيش الحكاية هناك. وحيث إن المسافر لن تكون له حاجة لاستعمال قصصه التراثية فى طريقه، وليس لديه فرصة ليحكى، فالأغلب أن الفرصة ستأتيه عند وصوله إلى الشمال. إنه القادم من بعيد، ولذا فسوف يكون مركز الاهتمام فى الأعياد والتجمعات الأخرى. فسوف يطلب منه أن يحكى عن كل أنواع الأشياء ، وسوف تظهر فجأة وبتلقائية فرص للحكى، ويحدث انتقال الأسطورة (من العملاق المقيد حتى لوكى Loki المنتمى لجنس العمالقة، ولكنه كان على علاقة طيبة بالآلهة حتى حدث الشقاق) دون صعوبات.

وينبغى أن تكون التساؤلات المتعلقة بحاملى التراث وفرص القص أو الحكى مشكلات من الدرجة الأولى بالنسبة إلى البحث فى الحكاية الشعبية. وإذا تم تجاهلها وطرح الدارسون، بدلاً منها، فرضيات عملية غير أكيدة، فلابد وأن تكون النتائج خاطئة بدرجة أو بأخرى. ومرة أخرى، فإنه من الأهمية القصوى أن نقيم التوازن الصحيح بين وجهات النظر القائلة بالتوارث، وتلك القائلة بالانتشار.. بين تقليدية التراث وصياغاته الجديدة.

واعتقد أن وجهات النظر هذه واضحة بنفسها، لكن عندما كتب آرنى مقالاته العلمية monographs، فإن أحداً لم يعارض مقارنة كرون مع الدوائر المنتشرة فوق المياه، رغم أن «بنفى» قد أدرك بالفعل أهمية العلاقات التاريخية بين الشعوب. ولقد دعم كرون وجهة نظره بقوله: إن الحدود لا تشكل - فى رأيه - مقاومة لانتشار الحكايات الشعبية، لأن سكان الحدود يكونون ذوى لغتين. وسكان الحدود هؤلاء لا يلعبون - مع ذلك - أى دور هام فى هذه الموضوعات لأن عدد حاملى أو مستقبلى التراث بينهم ليس أعلى منه فى الأماكن الأخرى. فالدانمارك لها حدود واسعة مع ألمانيا، وفيها سكان ذوو لغتين، لكن تأثير التراث الألمانى الذى نجده فى الدانمارك يرجع القليل منه إلى مسألة سكان الحدود ذوى اللغتين، ويرجع أغلبه إلى المهاجرين الألمان، وإلى هؤلاء الدانماركيين الذين عادوا إلى بلادهم بعد إقامة طويلة فى ألمانيا. أما السويد، فلديها أيضاً حكايات شعبية من التراث الألمانى، وليس هناك دخل لسكان الحدود فيها، حيث إنها تعزى بكاملها إلى المهاجرين الألمان أو السويديين الذين عادوا من ألمانيا إلى وطنهم. وفى كلتا الحالتين، ربما كان التأثير الألمانى يرجع أيضاً - وعلى نحو طبيعى - إلى الحكايات التى ترجمت فى كتب الأطفال وكتب الشباب، وهى الإمكانية التى ينبغى أن توضع فى الاعتبار فى أى مكان.

والاستعارة metaphor الأخرى، التى استعملها كارل كرون لتوضيح طريقة انتشار الحكايات الشعبية، كانت هى

التيار الذى يتدفق فى اتجاه محدد. وأعتقد انه أخذها - فى الأغلب - من المدرسة الهندية. ولقد كان عمله الأول - فى الواقع - موجهاً ضد التفكير الأحادى للمدرسة الهندية. لكن تأثر التراث بالشرق كان حقيقة لا يمكن الطعن فيها، وكذا حقيقة أن فرنسا أثرت فى أوربا، جداً، من خلال حكاياتها الخرافية، وبالتالى، فقد اعتبر هذه التأثيرات كتيارات ينبع جزء منها من الهند والآخر من فرنسا.

ولقد كان حرفياً فى استعارته هذه. فقد أوضح - كما أسلفنا - أن هناك تيارين من الحكايات الشعبية التراثية التقيا فى فنلندا، أحدهما من الشرق حيث ترك بصمة روسية على المخزون الكاريليانى من الحكايات، والآخر من الغرب حيث ترك فى التراث الشعبى لغرب فنلندا صبغة سويدية. لقد قال لى إنه يبدو أن هذه الحقيقة Fact تقترح قانوناً: «حين يلتقى تياران تراثيان فسوف يختبر كل منهما الآخر».

ومع ذلك، فكل هذا التعليل يبقى قائماً على خطأ. فشرق فنلندا كان تحت السيطرة الروسية لمدة طويلة، ولم يتحد مع غرب فنلندا فى دوقية كبيرة إلا فى عام ١٨٠٩. ولم تكن تيارات التراث من الشرق ومن الغرب والعابرة فى مناطق الحدود ذات اللغتين هى التى تسببت فى تشكيل هاتين المنطقتين المختلفتين هكذا فى التراث. فالجزء الفنلندى الذى انتمى سياسياً للسويد مثل هذه المدة الطويلة، تم تزويده - فى ذلك الوقت - بكثير من الضباط والموظفين السويديين، والذين غالباً ما أحضروا معهم خدماً سويديى الجنسية. أما الجزء المنتمى سياسياً لروسيا فقد استقبل - بطريقة مشابهة - حراساً وموظفين روس. وبين هؤلاء السويديين والروس - الذين جاءوا إلى البلاد لأسباب سياسية - كان هناك كثير من حاملى تراث الحكايات الشعبية. وقد غرس هؤلاء تراث بلادهم من الحكايات الشعبية فى فنلندا. وطبقاً لذلك فإن قانون التيارات التى تلتقى يكون خاطئاً كلياً ومؤسساً على فرضية غير صحيحة.

وفرضية أخرى، أكثر طبيعية بالنسبة إلى المراحل الأولى للبحث فى الحكاية الشعبية، ألا وهى أن الصيغة الأصلية للحكاية الشعبية ينبغى أن تكون الأكثر اكتمالاً والأحسن، وأيضاً، الأكثر منطقية. وهكذا، حيثما توجد الصيغة الأكثر أصولية، فسيكون هذا، أيضاً، هو الموطن الأصلى للحكاية. وأحسن الحكايات وأعظمها تكون هى الأكثر شعبية، وتعيش بسهولة أكثر. وبذلك يكون الدارسون قادرين على افتراض أن التنويعات غير الكاملة والفقيرة نسبياً هى نواتج الانحطاط. وقد كانت هذه هى وجهة نظرى عندما بذلت مجهوداتى الأولى فى مجال بحث الحكاية الشعبية. ومع ذلك فلم تكن وجهة النظر هذه مؤسسة على خبرة، بل على تخمين وحدس فقط. ومهما كانت هذه الحجة معقولة ظاهرياً إلا أنه لابد من وصفها بأنها فرضية غير صحيحة.

والحكايات الشعبية التى ألفت مع قصص الأبطال (أو على أساسها) كنقطة بدء هى حكايات غير قليلة، وحينئذ يكون الأصل - بالطبع - هو قصه البطل. وربما استمرت قصة البطل على طريقة الحكاية، وربما ابتدع مؤلفو حكايات عديدون امتدادات مختلفة كلياً لنفس القصة. وهناك أمثلة كثيرة على ذلك مثل الحكايات المتنوعة عن الميت الشكور Gratful Dead (Aa 505 - 508). ونواة الحكاية هى أن رجلاً يتكفل بدفن جثة لم تدفن. وأضيف إلى هذه النواة - فى مرحلة قصص الأبطال - حدث موازٍ يعتبر كجائزة للمعروف، والقصة Sagn موجودة بهذه الإضافة فى شيشرو (De divinotian, I, 21). لكن هناك مؤلفين متعددين للحكاية استمروا فى التأليف - انطلاقاً من القصة Sagn - جاعلين الميت الشكور يدخل فى خدمة الشاب الكريم - دون أن يكشف نفسه - ويساعده فى مناسبات عديدة، ولذلك ينجح فى أن يتزوج أميرة. ويمكننا أن نتخيل أن مؤلفى الحكاية العديدين كانت لديهم القصة Sagn، وهى فقط، التى كانت تحت تصرفهم؛ لكن ربما يكون واحد أو كثيرون منهم قد سمعوا حكاية كاملة وألَّفوا أخرى بنفس البداية. وإذا كان الأمر كذلك، فيمكن إذن اعتبار القصة الجديدة كتبديل فى النموذج، ولكن من الصعب تقرير ذلك على نحو أكيد فى حالتهم. ويوجد فى الشرق تبديل فى بداية حكاية الميت الشكور، فقد صيغت بحيث يفصل أمير بين ثعبان وضفدع، ولكن - لكى لا يفجع الثعبان فى طعامه الطبيعى - يعطيه قطعة من لحمه هو، وفيما بعد، حين يتحول الثعبان والضفدع إلى الهيئة الإنسانية يأتيان للأمير كخادمين ويساعدانه فى الحصول على الأميرة بنفس الطريقة الموجودة فى حكايات المساعد الميت.

والتشابه بين الافتتاحيتين كبير جداً، لدرجة أنهما لا يمكن أن يكونا مستقلتين إحداهما عن الأخرى. والصيغة الأخيرة المقتبسة لابد وأن تكون تغييراً فى افتتاحية حكاية المساعد الميت ولكنه تحول إلى قصص أخرى عن ثعبان وضفدع.

والتغيير mutation ظاهرة هامة جداً فى الحكايات، وليس من السهل دائماً أن تقرر أى حكاية - بين تلك

الحكايات العديدة المتغيرة عن حكاية واحدة - أنها الأقرب إلى الصيغة الأصلية. وربما يستبدل عنصر أصلى بتغيير جديد ما، لكن التغيير الجديد ربما يستسلم أيضاً للصيغة الأقدم، ويكون غير قادر على أن يعلن عن نفسه لحساب نفسه. وإذا كان العنصر شعبياً بوجه خاص، فإن هذه الحقيقة ربما تغرى العديد من الحكائين لتغييره بعدة طرق.

وكمثال على مثل هذا العنصر الذى يكون شعبياً فى موطنه، حيث يتواجد بعدة تبديلات عنصر الـ Hjayninganig المعروف جيداً للمتخصصين فى اللغة والحضارة الألمانية. وهو عنصر مستعار من أيرلندا بواسطة شعراء اسكندنافياً القدماء، وخلال عصر الفايكنج كان هذا العنصر شعبياً فى الشمال، حيث كان مختلطاً بقصة بطل ألمانى، لكنهما اختفيا معاً، فيما بعد، من التراث الشعبى الشمالى. أما فى التراث الأيرلندى فلازال شائعاً حتى اليوم، وأصبح ملحقاً بالقصائد الشعبية الفنلندية Finm - Cycle. وهذا العنصر هو عن منافسة (مباراة) تتجدد دائماً؛ لأن ساحرة تعيد إحياء المحاربين الذين سقطوا فى المعركة فيشنون - فى اليوم التالى - حرباً على الغزاة، وتنتهى المباراة بواسطة بطل أجنبى لا يعود إلى بيته لكى يرتاح بعد النصر؛ ولكن يبقى فى ميدان المعركة انتظاراً للساحرة، ويقاوم سحرها المنوم ويقتلها، وهناك أيضاً تبديلات (تغييرات)، إحداها، على سبيل المثال، عن فنلندى يصل إلى بلد العمالقة، حيث عُيِّن قزماً فى بلاط الملك، ويلاحظ أن الملك متعب باستمرار، لأنه يتعين عليه أن ينازل - كل ليلة - عملاقاً لا يستهان به فى نزال فردى. فيذهب الفنلندى إلى القتال بدلاً منه، فيقهر العملاق ثم أباه، وأخيراً أمه التى كانت أسوأ الجميع. أما أى هذه التعديلات المتعددة هو الصيغة الرئيسية لهذه التيمة، فليس هناك أى شك فى أن أبسط صيغة وأقلها تعديلاً فى هذه الحالة - وأجرؤ على القول - هى الأكثر شيوعاً فى أيرلندا والأكثر أصولية.

ومثل آخر هو حكاية سندريللا. ويحكى سترابو كيف أن رادوبيس - الفتاة الجميلة فى مصر - قد فجعت وهى تستحم بفقد حذائها، إذ خطفه أحد النسور وطار ليلقى به فى حجر الفرعون الذى قرر أن يتزوج الفتاة صاحبة الحذاء، ويجعل كل النساء يجربن الحذاء حتى يعثر على رادوبيس. وهذه واحدة من أقدم التسجيلات لحكاية سندريللا، ونحن نشعر بالمفاجأة لعدم وجود الفصل الخاص بحفل الأمير الذى رآها فيه وفتنته، وكيف فقدت حذاءها أثناء إسراعها للعودة إلى البيت. ونحن نتساءل ما إذا كانت هذه صيغة محرفة وناقصة أم لا؟ الأمر الأكثر منطقية أن تقع فى الحب مع شخص رآته عن أن تقع فى الحب مع شخص لم تره(٢٠) كما أن الفصل الخاص بالحفل غير موجود فى أقصى الهند أيضاً، حيث يحمل نسر الحذاء بعيداً ليسقطه فى حجر الملك، ولابد وأن نعتبر أن الصيغة الأبسط والأقل منطقية هى الصيغة الأصلية، وفيما بعد، فى مكان ما، طورها أحد مؤلفى الحكايات بإضافة الفصل الخاص بحفل الأمير، وهذا الفصل الإضافى ساد فى كل مكان. أما فى ضواحى المنطقة، فى أقصى الهند. على سبيل المثال، أو فى التسجيل القديم جداً الذى دون فى مصر، وهى بلد آخر على هامش المنطقة، فقد بقيت الصيغة الأكثر بساطة. وحقيقة أن الصيغة الأصلية التى بقيت فى ضواحى المنطقة التى انتشرت فيها الحكاية لا تعنى - مع ذلك وببساطة - أن أحد هذين البلدين يجب أن يكون الموطن الأصلى للحكاية. ففى مكان ما على حافة المنطقة، أو فى مكان آخر بعيد أو معزول، ربما بقيت الصيغة الأقدم والأكثر أصالة؛ لأن الصيغة الأحدث والأحسن لم تبعد كثيراً جداً، ولا يمكننا أن نقول أين أُلِّف الفصل الخاص بحفل الأمير، لأن كل حكّاء للصيغة الأقدم سوف يطور ترجمته بمجرد أن يسمع الإضافة الجديدة، فيجدها مثيرة كما هى وأكثر منطقية أيضاً ، وبالتالى، ففى هذه الحالة لن تعطى الصيغة الأصلية أى مؤشر عن الموطن الأصلى لها والذى تلائمه. فالنسر الذى يسقط الحذاء فى حجر الفرعون هو تنويعة تعديلية عن الطائر الذى يسقط شعر المرأة الذهبى فى حجر الملك، وينتج عن ذلك أن الملك يرسل بطل الحكاية ليبحث عن الجميلة صاحبة الشعر. وهنا ينبغى دراسة حكاية سندريللا فى ارتباطها مع النماذج العديدة لها، وما إذا كانت التيمات الافتتاحية - سواء الشعر أو خصلة منه - لها علاقات تعديلية مع تيمة النسر والحذاء. إن النماذج المختلفة لحكاية بهذا القدر من التعديلات فى تيماتها الافتتاحية توضح قليلاً هذا الموضوع.

ويمكننا أن نأخذ مثالاً ثالثاً من حكاية الهروب السحرى المذكورة آنفاً . فمن بين المهام الشاقة، التى حددها الغول للبطل، سقط أحد هذه المهام من كثير من التنويعات الأوربية للحكاية. ففى أيرلندا وكل أوروبا الغربية مثل فرنسا وأسبانيا، يطلب من البطل أن يجلب بيضة من فوق قمة شجرة تصل للسحاب، وجذعها ناعم كالزجاج. وتشير عليه ابنة الغول - التى ساعدته فى مهامه السابقة - بأنه ليس هناك حل سوى أن يذبحها ويستخلص كل عظامها من جسدها ليستخدمها فى التسلق؛ لأنه إذا وضعها على جذع الشجرة فسوف تصبح دعامات يضع عليها قدميه ويتمكن من

الصعود، وينبغى عليه أثناء نزوله أن يأخذ العظام معه ثم يلقيها فى البحر، وحينئذ سوف تعود إلى الحياة مرة ثانية؛ لكنه ينسى مفصل أصبعها الصغير فى أعلى الشجرة. وهذا المفصل المفقود من جسدها، والذى يسبب الكدر، يتحول إلى أفضل مهامه الأخيرة[٢١].

هذا الفصل غير موجود على الإطلاق فى أى من التنويعات المدونة لأكثر من أصل شرقى، ولكن بسبب وحشيته الساذجة فهو شعبى جداً فى أكثر أماكن غرب أوربا ميجاليتكية. ففى أسبانيا دونت صيغة أخرى لنفس الفصل: يجب على البطل أن يجلب خاتماً من قاع البحر، ومساعدته تشير عليه بوجوب قتلها، وأن يملأ إناءً بدمها ويملأ آخر بلحمها وأن يلقى بكليهما فى البحر. حينئذ ستتحول إلى سمكة تجلب له الخاتم من القاع، ثم تعود فيما بعد إلى هيئتها الإنسانية. ومن الواضح - برغم عدم التشابه فى نواحٍ أخرى - أن التيمتين هما تعديلات لواحدة؛ لأن هذا الفصل ليس فقط يقع فى نفس المكان فى بناء الحكاية، بل إنه أيضاً يتضمن قتل الفتاة وعنصر إلقائها فى البحر. وفصل الخاتم أقل منطقية؛ حيث إن ذبحها مفسر أفضل بواسطة الظرف الذى تكون فيه عظامها مطلوبة لصنع درجات سلم، ولكن من غير المفهوم لماذا يكون هذا الإجراء ضرورياً لكى تتحول إلى سمكة. والواقع أن التدوين الأسبانى له نظير فى أيرلندا وآخر فى البلقان وآخر فى ساموا؛ حيث سجلت فى صيغة قصة شعرية بطولية قديمة، ووجدت هناك قبل وصول الأوربيين. وبالتالى فسوف أتمسك برؤيتى لهذه الصيغة باعتبارها صيغة بدائية جداً للفصل موضوع النقاش، حذفت فيما بعد فى الجزء الأكبر من المنطقة، لأنها بدت غير منطقية، أو وحشية وغير ضرورية. وفى أوروبا الغربية أحضر شخص ما التعديل الخاص بالشجرة، ربما كان هذا له صلة بتيمة جبل الزجاج المتضمنة فى حكاية كيوبيد وبسيشه[٢٢]. وهذا التعديل حل تماماً، فى الأغلب، محل التيمة الأقدم. ففيما بعد أصبح لتيمة الخاتم فى قاع البحر نظائر كثيرة وخاصة فى تراث البحر الأبيض، ولكن بحلول مختلفة للمشكلة. فالخاتم يعثر عليه فى إحدى السمكات التى يتم اصطيادها، أو تحضره سمكة أو ضفدع أو طائر برمائى على استعداد للمساعدة.. إلخ[٢٣]. وإذا كان الأمر كذلك فإن الصيغة الأصلية لا تشير إلى موطن الأصل. وينبغى افتراض أن الحكاية قد وصلت ساموا فى نهاية رحلتها الطويلة جداً، لكن لابد وأن تكون قد تركت بلد الأصل قبل أن يقوم أى شخص بالتعديل الخاص بالشجرة، وبالتأكيد أيضاً قبل أن يُهجر الفصل كله ويُستبدل بشىء مختلف تماماً، كما هو الحال فى الكثير من التنويعات المدونة شرق خط الطول الخامس، شرق جرينتش.

وفى كثير من الحكايات هناك عدد كبير من التعديلات التى أُدخلت - بدرجة أو بأخرى - طبقاً لذوق الحكَّاء الفردى، أو ابتُكرت بهدف تقديم شىء ماجديد. وحكاية قلب الغول (الشيطان) فى بيضة (Aa 302) لديها تنويعات كثيرة للنماذج التعديلية، كل حسب منطقة انتشاره، ولكن من الواضح أن جميعهن من نفس النموذج. وهناك أيضاً تعديلات أُدخلت مُستهدفة طبقة اجتماعية معينة، فمن بعض الحكايات - على سبيل المثال - هناك تعديلات خاصة للبحارة وللجنود، أُدخلت طبقاً لذوق المستمعين المهتمين بمثل هذه الحيل الجذابة، فجعلت البطل بحاراً أو جندياً على التوالى.

لقد ألزمت نفسى، عند الحديث عن التعديلات بالتغييرات الأكثر شمولية، الناتجة عن إعادة التكوين العمدية. وكثير من التعديلات الجيدة أُدخلت بطرق مختلفة. وكل مستقبل لحكاية تراثية سوف يُدخل دائماً بعض التغييرات فى بعض التيمات، وجزء من هذه التغييرات يتم بسبب ضعف الذاكرة، وجزء آخر لجعل القصة تتوافق أكثر مع رؤاه وأذواق سامعيه أو لتتلاءم مع التيمات الأخرى فى الحكايات الأخرى التى يعرفها. وهذا حقيقى، وبالأخص، عندما يتعلق بتيمات الحكاية. فإذا كان لمنطقة ما حكَّاء جيد،أو قُرأت فيها مراراً بعض كتب الحكايات، فمن الممكن بالتالى أن يوجد كثير من الأشخاص الذين يحكون شفاهة أو يدونون على الورق نفس الحكاية بتغييرات فردية توافقهم. وهذا لا يعنى أن كلاً من هؤلاء الناس قد تلقى تراثه من حكَّاء تراث Traditor منفصل خاص به، كما حدث وافتُرض لتوضيح هذه الحقيقة[٢٤].

وهناك تبديل آخر حدث فى محتوى الحكاية عن طريق التكييف Oicotypification، والذى يتكون من توحيد معين للتنويعات داخل منطقة ثقافية أو لغوية بذاتها، من أجل عزلها عن المناطق الأخرى. وربما يتكون من ظرف أن تغييراً واحداً هو الذى ساد على باقى التغييرات ليصبح هو النموذج المتكيف فى المنطقة المعنية. والتكييف يأخذ - كقاعدة عامة - وقتاً طويلاً، وبالتالى فلن يوضح ذاته فى كل الحكايات الشعبية[٢٥] وسوف أستشهد بمثال أو اثنين.

فحكاية الأوديسات والبوليفيموس (Polyphemus، جمع بوليفيم وهو عملاق ذو عين واحدة وقصته معروفة - المترجم) انتشرت فى كل أوربا، وغالباً ما تحتوى على فصل غير

موجود فى الأوديسا. فحين يخرج الرجل من عرين العملاق فإن الأخير يكرمه بهدية الضيافة، وعندما يأخذها فإنها تلتصق به، وتظل تصرخ كاشفة للعملاق عن مكانه، وعندما يكاد العملاق أن يمسكه يضطر الرجل لقطع أصبعه أو يده؛ ليتخلص من الهدية ويستطيع الهرب. وفى تنويعات أوربا الغربية، وبالأخص فى التنويعات الكلتية (Celtic ـ والكلتيون هم سكان بريطانيا الأوائل ـ المترجم) هناك دائماً موضوع الخاتم الذهبى، أما فى تنويعات أوروبا الشرقية فهى صولجان أوعصا أو فأس من الذهب. والنموذج المتكيف يظهر بالتالى فى نموذجين متكيفين مختلفين، أحدهما بخاتم والآخر بسلاح. ومن الصعب القول أيهما هو الأصل؛ ولكن لابد وأن يكونا قد اشتقا ـ من مصدر عام ـ المحتويات التى تم تثبيتها بطريقة مختلفة شيئاً ما. ويمكننا أن نتساءل عن الزمن الذى تواجد فيه النمط الرئيسى العام، وهو منهج ذو رؤية خاصة بالبحث الدراسى المحدود manograplic فقط. ولكن لا يمكن الحصول على المعرفة الضرورية عن طريق هذا النوع من البحث؛ إذيتأتى ذلك فقط عن طريق البحث الشامل فى كل مخزون الحكايات فى سياقاتها الطبيعية. فالمنهج System الطبيعى الذى يجمع هذه الأنماط، باعتبارها مرتبطة جداً مع بعضها البعض، فيوضح بالتالى بعضها البعض كما هو مطلوب، هذا المنهج تكون له أهمية عظيمة لهذا العمل. والعمل التدوينى المستمر سيكون بالطبع ضرورياً أيضاً.

ورأى كرون وأرنى فى دراسات monographs الحكاية الشعبية مهمة فورية ينبغى أن ينجزها العلماء، ومع ذلك، فلم يكن ممكناً ـ بواسطة مثل هذه الدراسات المحدودة monographs ـ حل أهم مشكلات البحث فى الحكاية الشعبية، ولم تجذب هذه الدراسات سوى اهتمام ضئيل. وكقاعدة عامة، فقد الزم الدارسون أنفسهم باستعمال هذا النوع من الدراسات فى عملهم الأول. والحقيقة أن أى طالب يستطيع ـ دون معرفة مسبقة ـ أن يجمع المادة المتنوعة لمثل هذه الدراسات المحدودة manographs من الكتب المتاحة الآن. وبمجرد أن يتم جمع المادة يمكنه بالطبع تصنيفها جغرافياً، وأن يخرج الأنماط،... إلخ. وإذا لم يكن ملماً أو عارفاً بماهية الاهتمام الخاص لهذا العلم، وأيضاً بحياة الحكايات والقوانين التى تحكمها، فسوف تكون النتيجة غير هامة. هذا على الرغم من أن تجميع المادة دائماً ما يعطى بعض النتائج الجديدة.

وعند مواجهة مهمة إعداد دراسة monograph لحكاية شعبية، فحتى العالم اللغوى المتمكن، غير الغارق فى مشاكل التراث، سوف يكون فى الأغلب معاقاً مثل رجل جديد على الميدان، بصرف النظر عن أن تدريبه الفيلولوجى ربما يمكنه من اختيار موضوعات أكثر إثارة للاهتمام لكى يخضعها للفحص. فهو لن يأخذ ـ كيفما اتفق ـ رقماً ما لطراز من طرز آرنى ـ طومسون، ولكنه سيفضل حكاية ذات اتصال واضح مع إحدى الأساطير، أو قصص القديسين أو الحكايات الخرافية أو ما شابه، حيث يستطيع أن يجذب الاهتمام؛ لأنه يعرف أن هناك رغبة بين الدارسين لإلقاء الضوء على المنابع التراثية للحكاية. ومع ذلك فهو ينسى أن التراث الشفهى محكوم بشىء آخر غير الشعب الذى ينتمى إليه. وفى الأغلب الأعم نكون متمسكين بالتفكير فى الفترة البعيدة، حيث كان الكلتيون Celts والسلاف يعيشون جنباً إلى جنب بالقرب من الجبال الكارباثية Carpathian mauntoins .

ونحن نصدم بنفس الفكرة عندما نرى كيف أن تغييراً فى حكاية قلب الغول (الشيطان) فى بيضة (Aa 302)(٢٦) قد انقسم إلى نمطين متكيفين: أحدهما سلافى والآخر كلتى Celtic. فى النمط السلافى، يفوز الأمير بالأميرة التى تعطيه كل المفاتيح محذرة إياه ألا يفتح باباً معيناً. ومع ذلك فهو يفعل وعندئذ يجد فى الحجرة غولاً، أو عملاقاً مقيداً إلى الحائط أو موضوعاً فى برميل مغلق عليه. ويطلب الغول ماءً والبطل يعطيه إياه. ولكن عندئذ تنكسر السلاسل أو البرميل ويهرب الغول بالأميرة ويختفى. والفصل الموازى فى النمط الكلتى المتكيف لنفس التغيير يجعل البطل يمر ـ فى طريقه لقتال ثلاثة عمالقة ـ برجل عارٍ مربوط إلى شجرة ويطلب منه أن يحرره. ويرفض الأمير طلبه مرتين، ولكنه يحرره فى الثالثة. عندئذ، وفى الوقت نفسه، يجد الأمير نفسه عارياً ومقيداً إلى الشجرة، والرجل الذى تحرر يهرب بالأميرة. ومن الواضح أنه يوجد هنا نمطان متكيفان مختلفان لنفس التغيير. وعندما تأخذ الحبكة مجرى مختلفاً، فإن ذلك يرجع إلى حالة أن كلا النمطين قد تطور بشكل مستقل لفترة طويلة، ودون أى تجديد للصلة التراثية.

كل هذه الأسئلة عن حاملى الحكاية التراثية، وعن الحالات التى يكون فيها التراث مستعملاً ويمكن نقله، وعن التغييرات التى يمكن أن تحدث بواسطة أنواع مختلفة من التحول والتكيف التنميطى Oicotypification، هى أسئلة طبيعية؛ للثقل العظيم لدراسة علمية للحكاية الشعبية، ونتائج مثل هذه الدراسة لا تستطيع ـ حتى بأحسن المناهج ـ أن تكون صحيحة إلا إذا أسست على معرفة صحيحة بحياة الحكاية الشعبية والقوانين التى تحكمها. وعندما انشأ كرون

منهجه، لم تكن المعرفة الضرورية متاحة، وقد توصل إلى قوانين مختلفة عن تلك التى تنطبق على الأدب المكتوب، فقد اعتاد على تحديد تاريخ الإنتاج الادبى من أقدم مخطوطة محفوظًا) بها (هذا الإنتاج)، أما هنا فليس ثمة سبب يدعو إلى تخمين ما إذا كانت المخطوطة الأقدم نسخة من مخطوطة مفقودة لعصور أقدم أم لا.

إن الحكايات وقصص الأبطال الشعبية التراثية اكثر إهمالا للزمن من المخطوطات، والعالم اللغوى philologist غير الملم بطبيعتها الحقيقية سوف يقع بسهولة فى الاستدلال الخطأ القائل بأن أول تلميح (أو ظهور) فى الأدب لقصة بطل أو حكاية، فهو فى الأغلب مشتق مباشرة من النموذج الأصلى للحكاية المعنية، وبالتالى يعتبرها أقدم فى الزمن بعقد أو عقدين. وهو لا يظن فى إمكان أن الرواية المعطاة فى مصدره المكتوب ربما كانت جزءاً منحولاً أو زائفاً، بالضبط مثلما توجد تنويعات جيدة ومنحولة فى آن واحد بين التسجيلات المدونة فى هذا المجال بواسطة علماء اليوم، مثلما كانت الحالة دائماً بالطبع. فليس لديه معرفة كافية بعادات الشعوب العامة فى التفكير والتعبير عن أنفسهم، وليس لديه معرفة بالرخصة الممنوحة للحكّائين الشعبيين فيما يخص تطور التيمات الثانوية قليلة الأهمية للحبكة الرئيسية. وهو، بالإضافة إلى ذلك، غالباً ما يعطى أهمية كبيرة للتفاصيل التى تكون لاصلة لها بالفحص النقدى للموضوع.

ولتوضيح هذا سوف أعطى مثالاً أو اثنين. فأول مؤشر لوجود حكاية الهروب السحرى (Aa 313) موجود - كما ذكر من قبل - فى حكاية الأرجو نوتس. ولا يمكن أن نعتبر أن هذا يمثل الحكاية الأصلية بأى شكل أكثر مما يمثله التسجيل المدون فى ساموا للأغنية الشعبية الساموانية عن البطل سياتى Siati[٢٧]، والتى دونت فى بداية القرن التاسع عشر. والحكاية البطولية الإغريقية تتكون من اندماج ثلاثة أنماط متميزة للحكاية على الأقل، كما أن الفصول الأصلية حلت محل بعضها جزئياً، وهذه حقيقة تقلل من أصالتها. بالإضافة إلى ذلك، قام الشعراء الفنيون بإدخال تعديلات Remodeled فى أماكن كثيرة منها، وأبعدوها عن المحتويات والصيغة الأصلية للحكاية. بالإضافة إلى أننا تمكنّا من تحديد بعض السمات ــ كسمات أصلية فعلاً - من بين أشياء أخرى تتفق تماماً مع الرواية الساموانية بالمقارنة مع كل التنويعات الأخرى. والتنويعة الهامشية فى ساموا تعطينا - فى أكثر من مجال ــ معايير جيدة لتحديد الصيغة الأصلية للحكاية، بالرغم من أن ساموا لا يمكن أن تكون موطنها الأصلى[٢٨].

- ومثال آخر فى الحكاية المصرية القديمة عن الأخوين، والمذكورة من قبل؛ إذ لكونها تتألف من نمطين للحكاية اتحدا ليشكلا نمطاً واحداً، فإنها تساعد الباحث فى تحديد كثير من الملامح أو السمات المتضمنة فى كل منهما باعتباره أصيلاً. وبالاندماج التام اختفت سمات هامة من كل منهما وحلت محلها أجزاء من كل منهما. والتسجيل المصرى القديم ليس بكليته الصيغة الأصلية لأى من الحكايتين اللتين خرج منهما. فإذا فحصت حكايات هذه المجموعة بواسطة عالم لغوى دونما معرفة حميمة ببحث الحكاية الشعبية - وقبل اكتشاف البرديات المصرية - فسوف يحدد بالتأكيد تاريخ الحكاية ببعض العقود قبل تأليف كتاب الشاب الروسى الذى يحتوى على أقدم تسجيل أوروبى للحكاية، أو ربما صنفها ببساطة على أنها هندية.

إننى أوضح هذا بمناسبة الطلب الواقع على بحث الفولكلور من الدوائر اللغوية فى السويد، والذى سيكون (أى البحث) لغوياً صرفاً، مما يتطلب فقط إثبات أن كاتبه لا يفهم على الإطلاق كم هو هام بالنسبة إلى الأمور التراثية أن تكون مدروسة طبقاً لقوانينها الخاصة. ولازال أسوأ شىء هو الاقتراح القائل بأن بحث الحكاية الشعبية ينبغى أن يكون اسكندنافياً، وليس مقارناً. ومثل هذه العقلية الوطنية الأحادية جربت فعلاً، ولم يكن لها أى أهمية أكثر من كونها تحذيراً.

ومن ناحية أخرى، فمن الواضح أن التعاون بين علم اللغة ودراسة الفولكلور ذو أهمية قصوى، فعلماء اللغة يستطيعون إنتاج كثير من المواد ذات القيمة العظيمة لبحث الفولكلور، كما تمّ إثباته من الأدب القديم - كما أظن - فى الأمثلة المذكورة. لكن المادة الشفهية ليست أقل أهمية لوضع محتويات المصادر القديمة فى الحياة الكاملة التى تنتمى إليها، ولسد العجز فى حالتهم التى غالباً ماتكون ناقصة وفاسدة.

لقد كانت فكرة كارل كرون، تلك القائلة بأن كل نمط حكاية منفصل ينبغى أن يعامل بدراسته دراسة علمية خاصة به، وفيما بعد يبدأ «البحث المناسب للحكاية الشعبية»، وقد أثبتت المحاولة المخلصة أن البحث المناسب للحكاية الشعبية ينبغى أن يكون موجوداً قبل أن يكون التعامل مع كل أنماط الحكاية ممكناً بوقت طويل، وينبغى أن تكون هذه الدراسات مباشرة؛ بحيث تكون الاستقصاءات فيها أكثر إثارة للآخرين - واللغويين منهم فى المقام الأول بالطبع، هؤلاء الذين ينبغى إقامة التعاون المشترك معهم - عنها بالنسبة إلى الفولكلوريين المحترفين.

وهنا كان عمل اكسل او لريك ومولتكى موى[٢٩] Molt-ke Moe ذا أهمية استثنائية بأبحاثهما فى القوانين الأساسية للتراث، فهو عمل مؤسس على رؤية عميقة وشاملة للحكايات الشعبية وقصص الأبطال، وعلى دراسات لحيوات هذه الحكايات والقصص فى التراث. وهذا العمل قام - بالطبع - على مناهج مختلفة كلية عن تلك المطبقة فى الدراسات العلمية monograh، ومن الضرورى أن تدرس الحكايات الشعبية ليس طبقاً لأنماطها فقط، وإنما، وفوق كل شىء، فى مجموعات، وبذلك تكون دراسة النمط الفردى مرتبطة بدراسة كل الأنماط المنتمية إلى نفس المجموعة الطبيعية. وهذا يجعل احتياجات الباحث للمصادر أكثر مما يكفى لدراسة علمية محدودة من النمط القديم. وهنا يكون التعاون المشترك بين أكبر عدد ممكن من الباحثين مطلوباً أولاً وأخيراً، وفى هذا الصدد، هناك احتياج هام، ألا وهو بحث دولى على نطاق واسع يبدأ لهذا الغرض.

وإذا كنت قد أوضحت التميز بين المناهج الفيلولوجية (اللغوية) وتلك الخاصة ببحث الفولكلور، والافتقار إلى الفهم، من جانب اللغويين، الواضح فى تفكيرهم فى البحث الفولكلورى، فإننى أريد فى الوقت نفسه أن أعبر عن شكرى للأستاذ آرثر كريستنسن لفهمه العميق والمتعاطف لدراسات الفولكلور، وللعمل القيم الذى أنجزه عن الملاحم البطولية الإيرانية، بالإضافة إلى الحكايات الشعبية الشرقية والغربية. ولذا فهو مثال حى للنتائج الجيدة التى يمكن إنجازها بالجمع بين البحث الفيلولوجى والحكاية الشعبية[٣٠].

## الهوامش

١ ـ النموذج أو النمط المتكيف Oicotype، اصطلاح مأخوذ - كما سيوضح النص بعد - من علوم النبات. وهو يعنى شكل خاص يتخذه كائن حى ما عندما يعيش فى وسط محدد، مثل: جبل أو شاطىء بحر أو تجمع سكانى مدنى، وقد استعاره سيدوف لتوضيح التكيف الذى يحدث للفولكلور عندما ينتقل من بيئة أو مجتمع إلى آخر.

٢ ـ المارشن märchen مصطلح المانى يستخدم فى السويدية ليقابل مصطلح tale فى الإنجليزية كما سيوضح النص فيما بعد.

٣ ـ Schimäremär Chen هو المصطلح السويدى الذى احتفظ به النص.

٤ ـ الـ Sagn - وفى الإنجليزية Saga، هى قصص الأبطال ذات الأصل الواقعى والتى تتحول إلى قصص اسطورية.

٥ ـ الأسطرة Fabulation، أى إضفاء الطابع الأسطورى على الأحداث.

٦ ـ نسبة للأسطورة.

٧ ـ تيل إيولنسبيجل، بطل اسطورى هولندى، تقترب قصته (فى الواقع والأسطورة) من قصة البطل السويسرى وليم تيل.

٨ ـ المقصود أن هذا العدد من Festschrift قد صدر لتكريم ڤون سيدوف.

٩ ـ الأخوان Grimm هما يعقوب (١٧٨٥ - ١٨٦٣) اللغوى والكاتب الألمانى الذى أسس الفيلولوجيا الألمانية، والذى جمع مع أخيه وليم جريم (١٧٨٦ - ١٨٥٩) عدداً كبيراً من القصص الشعبية الألمانية.

١٠ ـ لقد درس ڤون سيدوف نفسه هذه القصة المهمة، التى اكتشفت فى بردية مخطوطة عام ١٨٥٢. وأحد العناصر الرئيسية فى هذه القصة هو عنصر زوجة بوتيفار، ذلك العنصر الذائع الصيت، وفيه يقاوم الأخ الصغير محاولات زوجة الأخ الكبير لإغوائه، فيتهم كذباً فيما بعد من نفس المرأة بمحاولة إغوائها. ومن أجل ملخص واف للقصة وقائمة بعناصرها المكونة الرئيسية انظر ستيث طومسون، الحكاية الشعبية (نيويورك، ١٩٤٦، ص ٢٧٥ - ٧٦).

١١ ـ جراند فيج - الليكيلد، ايفنتير (١٩٢٤)، رقم ٥ .Grundtvig- Ellekilde, Eventyr (1924), No. 5. العلاقة بين العنصر رقم، J2411.3 ، وهو عنصر التقليد غير الناجح للإنتاج السحرى للطعام فى نموذج الحكاية رقم 552B ، ويوجد هذا العنصر بشكل بدائى فى النرويج والسويد، وبين العنصر رقم J2425 ، وهو عنصر الضيف الملهوف، والذى يعد واحداً من أكثر نماذج الحكايات الشعبية الهندية الأمريكية انتشاراً، وفيه لا يستطيع أحد المحتالين ان ينتج طعاماً بشكل سحرى حين يقلد مضيفه، والعلاقة بين العنصرين غير واضحة تماماً. ويقترح ڤون سيدوف هنا قانون الانتشار. أما ستيث طومسون، فى «الحكاية الشعبية» (نيويورك، ١٩٤٦)، ص٥٦، رقم ١١ . فيقترح تعدد مصادر تكوين الحكاية Palygenesis. (المحررة)

١٢ ـ «الهروب السحرى» تقع تحت رقم 313 فى طرز الحكايات، وأبرز عناصرها هو العنصر رقم D 672، الذى يسمى معوقات الهروب؛ حيث يلقى الهاربون بأشياء ما خلفهم، فتتحول بطريقة سحرية إلى معوقات فى طريق مطارديهم. وهذا العنصر ينتشر فعلاً فى كل أنحاء العالم. (المحررة)

١٣ ـ الثقافة الميجاليتيكية megalithic Culture، نسبة إلى عصر من العصور القديمة، وقد تميزت باستخدام الأحجار الضخمة الغلف دون تشذيب، أو بقليل من التشذيب، وهى عموماً فترة من فترات العصر الحجرى. (المترجم) .

١٤ ـ للتامل الوجيز فى بعض عناصر الفولكلور فى حكاية ارجو نوتس، المكتوبة بالإنجليزية انظر: ستيث طومسون، الفولكلور، ص ٢٨٠. (المحررة)

١٥ ـ عنصر رقم D 361.1، الفتاة البجعة، موجود كمدخل لعدد من طرز الحكايات المختلفة، فعلى سبيل المثال طراز رقم 400: الرجل الباحث عن زوجته المفقودة، وطراز 465: الرجل الذى يضطهد بسبب زوجته الجميلة. وجوهر هذا العنصر هو البجعة التى تحول نفسها إلى فتاة. وفى ترجمات (روايات) كثيرة، يستطيع شاب صغير أن يمسك الفتاة بسرقة ملابسها كبجعة أثناء سباحتها (عنصر K 1335). وفى مقال صغير شامل يتفق آ. ت. هاتو Hatto مع فون سيدوف فى رفض نظرية المغالين فى الأصل الهندى المقترحة من قبل هو لستروم Holmström. ويقترح هاتو اصلاً بديلاً ممكناً للحكاية فى منطقة القطب الشمالى والمناطق المحيطة بها، وهذا الافتراض مؤسس جزئياً على نماذج التوزيع الجغرافى وهجرات وتوالد البجع والأوز والكركى. انظر: «الفتاة البجعة»، حكاية شعبية ذات أصل شمال آسيو أوربى؟». نشرة مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، جزء ٢٤ القسم ٢ ،١٩٦١، ص ٣٢٦ ـ ٣٥٢. (المحررة)

١٦ ـ من أجل نموذج مبسط فى دراسة هذه المجموعة الأدبية الهامة من الحكايات الشعبية. انظر: دومينكو كومباريتى، ابحاث فى كتاب السندباد (لندن، ١٨٨٢)، ووليم كلوستون، كتاب السندباد (جلاسجو، ١٨٨٤)، وكيليس كومبل، سبع قصص للأبطال الأسطوريين (بوسطون، ١٩٠٧).

١٧ ـ ويقول جيردمان ـ 1941، ليس هناك علاقة وراثية واضحة بين العنصر K. 2131. 2, حيث يجعل ابن اوى الحقود الأسد يشك فى صديقه الثور، وبين العنصر K 1085 حيث توقع امراة عجوز بين زوج وزوجه عن طريق قص بعض شعرات من لحيته، طراز الحكاية :1353 المراة العجوز كصانعة للمشاكل. ومرة اخرى يظهر التساؤل ما إذا كان هذا النوع من التوازى غير التام يعزى إلى تعدد مصادر التكوين او إلى الانتشار من مصدر او منبع اساس عام؟.(المحررة)

١٨ ـ جوزيف بيديه، القصص الخرافية «الفابولات» (باريس، ١٨٩٥)، وهناك دراسة اكثر حداثة، انظر برنيكروج Per Nykrog القصص الخرافية (كوبنهاجن، ١٩٥٧). (المحررة)

١٩ ـ طراز رقم (٢) للحكاية لدى آرنى ـ طومسون: الذيل الصياد.

٢٠ ـ Aa 510 [آنا بريجيتا روث، عالمة الفولكلور السويدية الرائدة والمعاصرة، قامت بعمل دراسة شاملة عن هذه الحكاية المعروفة تماماً. انظر: سلسلة سندريللا (لوند، ١٩٥١). ولابد من أن نتذكر أن مفهوم «الوقوع فى الحب» هو نسبى ثقافياً. فالفكرة ليست موجودة فى كل الثقافات، وبالإضافة إلى ذلك، فالزيجات فى أجزاء كثيرة من العالم كانت (ولازالت) ترتب بواسطة عائلات الزوجين وليس بواسطة اصحاب الشأن أنفسهم. وفى بعض أجزاء آسيا اليوم لازال شائعاً بالنسبة إلى من فى سن الزواج أن يتزوجوا دون أن يروا العروس غير مرة واحدة لأجل الزواج. وهكذا، إذا لم يضطر رجل أن يرى فتاة فإنه لابد وأن يتزوج (وهذه بالقطع حالة خطبة الأطفال). وتيمة النسر الذى يحمل الحذاء إلى الفرعون لا ينبغى أن نعتبرها صيغة محرفة او ناقصة. فالنسر، مثل الخاطبة المحترفة، تصرف كوسيط مصرح له.(المحررة)

٢١ ـ والمهمة هى أن يتعرف على الابنة المساعدة من بين اخواتها الذين يشبهونها تماماً. وهذه المهمة (موتيف رقم H 161: التعرف على شخص متحول بين اقرانه المتشابهين) يتم إنجازها بسهولة نسبية بسبب المفصل المفقود (موتيف رقم H 57 . 1. 0: التعرف على شخص معاد إلى الحياة عن طريق عضو مفقود). وهناك تيمات أخرى ذكرها فون سيدوف متضمنة فى موتيف H 1114: تسلق جبل زجاجى، F848. 3, سلم من العظام.(المحررة)

٢٢ ـ هذا هو نموذج الحكاية 425 A، التى تحكى عن الزواج من قسم حيوانى يكون موضوعاً لعدد من الرسالات. انظر: ج. أو. سوان J. o. Swahn، حكاية كيوبيد وبسيشه. (لوند، ١٩٥٥). وارتقاء جبل الزجاج يحدث فى نموذج الحكاية، ولكنه يوجد بشكل اكثر عمومية كمهمة ينجزها العريس (H 331.1.1) فى نموذج الحكاية 530: الأميرة على جبل الزجاج، وهذه هى الحكاية التى ربما ساعدت فى إدخال التغيير فى نموذج الحكاية 313. (المحررة).

٢٣ ـ انظر موتيف رقم B 548. 2.1: السمكة تستعيد خاتماً من البحر، ونموذج الحكاية 736 A.

٢٤ ـ لينجمان W. Liungman.

٢٥ ـ من أجل تطبيق مثير لمفهوم النمط المتكيف على المواد الأمريكية، انظر الملحق الأول «نحو تمييز النمط المتكيف» فى روجر ابراهامز، دراسة هامة للفولكلور الزنجى الأمريكى، فى عمق الأحراش... فولكلور سردى زنجى من شوارع فلادلفيا (هاتبورو، بن.، ١٩٦٤)، ص ٢٤٥ ـ ٢٥٨.(المحررة)

٢٦ ـ الحكاية كما تم تلخيصها بواسطة ڤون سيدوف تبدو وكأنها طراز الحكاية رقم 502، الربل الوحشى، أكثر منها نمط الحكاية رقم 302. وتميزاته للأنماط المتكيفة لازالت صامدة بالطبع. وبالصدفة، فإن صيغة من طراز الحكاية 502 قد حُللت بإسهاب بواسطة كارل يونج. انظر مقاله: «ظاهرية الروح فى حكايات الجنيات» فى النفس والرمز: مختارات من كتابات يونج. تحرير فيوليت. س. دى لازالو (جاردن سيتى، نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٦١ ـ ١١٢.(المحررة)

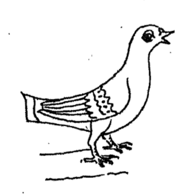
٢٧ ـ ج. ترنر، ساموا منذ مائة عام وماقبلها. (لندن، ١٨٨٤)، ص ١٢٠ وما بعدها.

٢٨ ـ واحد من أكثر الافتراضات العملية الخلابة فى البحث الفولكلورى هو مفهوم الأحياء الهامشيين أو التوزيع المحيطى. والفكرة هى أن الروايات من مناطق هامشية أو على محيط منطقة ما تكون أكثر احتمالاً لأن تكون صيغات قديمة (غابرة). والصيغة الأقدم ربما تكون قد ماتت أو تغيرت كثيراً فى موطنها المحلى الأصلى. وعلى سبيل المثال، فالمستوطنون الفرنسيون والأسبان الذين انتقلوا إلى العالم الجديد أحضروا معهم الفولكلور الخاص بهم. وبعض الجيوب الثقافية فى العالم الجديد عزلت وبقيت محافظة جداً، ولذلك فمن الممكن أن تجمع روايات للحكايات الاسبانية فى وسط أمريكا وروايات فرنسية من كندا الفرنسية والتى لم تعد تُحكى فى اسبانيا أو فرنسا، بل والأكثر من ذلك أن كلاً من سمات ولغة الحكايات تكون غالباً قديمة جداً، بحيث إنها تتطلب ـ على سبيل المثال ـ استعمال قواميس القرن السابع عشر. ومثال آخر للحياة فى الهامش هو أن الكثير من أنماط الحكاية الأوربية قد جمعت من هنود أمريكا الذين استعاروها من المستوطنين الأوائل. وبعض هذه الحكايات لم تجمع من أحفاد المستوطنين الأوربيين، انظر: آلان دندس Alan Dundes «الروايات التشينية لطراز الحكاية ١١٧٦ ـ الفولكلور الغربى، الجزء ٢٣ ،١٩٦٤، ص ٤١ ـ ٤٢ كمثال [تشينين Cheyenne هى عاصمة ولاية ويومنج فى الولايات المتحدة الأمريكية ـ المترجم].

ومفهوم الحى الهامشى كان متضمناً لدى كارل كرون فى بحثه العمدة على المنهج (المقارن) الفنلندى كواحد من المعايير التى لابد وأن توضع فى الاعتبار عند محاولة تأسيس الصيغة الأقدم أو الأساسية لبند فى الفولكلور، انظر:-Die Folk loristische Arbeit(أوسلو، ١٩٢٦)، ص ٩٣، ١١٥، ١١٦، وهذا المفهوم استقر بواسطة وارين روبرتس Warren Roberts فى دراسته الشاملة لطراز الحكاية ٤٨٠، المرأة التى تغزل فى الربيع، حكاية البنات الرقيقات والبنات الخشنات (برلين، ١٩٥٨). ص ٨، ١٠٤. وكمثال للغة التى حفظت فيها الأساليب الاليزابيثية فى لهجة زنوج جيانا الهولندية الشرقية، انظر: أ. ج بارنيت A. G. Barnett «البواقى الحية الاستعمارية فى كلام زنوج البوشن»، الكلام الأمريكى، جزء ٧ ،١٩٣٢، ص ٣٩٣ ـ ٣٩٧، وكمثال فى الموسيقى الفولكلورية، انظر: برونو نيتل Bruno Nettl «أناشيد الأميشن، مثال للحياة الهامشية» جريدة الفولكلور الأمريكى، جزء ٧٠ ، ١٩٥٧، ص ٣٢٣ ـ ٢٨.(المحررة)

٢٩ ـ ربما يحيل ڤون سيدوف إلى دراسات موى فى «قوانين الملحمة». ومولتكى موى هو ابن الباحث الفولكلورى يورجن موى Jqrgen Moe، الذى أنتج تعاونه مع بيتر اسبيرنس Asbjqmsen تجميعاً كبيراً للحكايات الشعبية النرويجية عام ١٨٤٣. وكان مولتكى موى أستاذاً للفولكلور أكثر منه جامعاً له، ومن تلامذته اكسل أولريك. وللوقوف على دور موى كواحد من أوائل أساتذة الجامعة فى الفولكلور، انظر: اكسل أولريك، انطباعات شخصية عن مولتكى موى، نشرات زملاء الفولكلور Folklore Fellows Communications، رقم ١٧ (هامينا، ١٩١٥).(المحررة)

٣٠ ـ هذه الدراسة مترجمة من كتاب : Alan Dundes, "The Study of Folklore"



# تحول الإنسان إلى طائر فى الحكايات الشعبية

ابراهيم عبد الحافظ

للطير شأن متميز فى المعتقد الشعبى، فقديمًا مزجت كثير من المعتقدات والتصورات بين اعتبار الروح طائراً، أو أنها تتخذ من الطيور أجساداً، واعتقد المصريون فى أن الروح (البا) تسكن الجسد (الكا)، كما اعتقد العرب فى خروج الهامة أو (الصدى)(١) من رأس القتيل، وتقمصت بعض الآلهة المصرية صوراً للطيور، «ففى إدفو بالوجه القبلى تقمص إله الشمس صقراً... ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز فى الديانة المصرية القديمة»(٢).

وفضلاً عن مظاهر التقديس، فقد تصور الناس من قديم أن للحيوانات وبخاصة الطيور قوة خارقة، وذلك لما يتاح لها من الفرص فى الكشف عن المحجوب، أو السر، فهى تستطيع أن تراقب أحداثًا لها أهميتها دون أن يلاحظها أحد، وتقدر على الانتقال إلى أماكن يعز على الإنسان الوصول إليها، ولذلك يعد العارف بلغة الحيوان أو الطير محظوظًا، وأن هذه المعرفة تفتح له آفاقًا من العلم لا يدركها غيره ، وتمنحه القدرة على أن يأتى بأعمال تجاوز الطاقة المعقولة عند سواه»(٣).

وقد تمكنت تلك التصورات من الإنسان، فانعكس تأثيرها على أشكال التعبير الشعبية التى أبدعها، كالحكاية، والأغنية، والمثل، والموال، واللغز... وغيرها، وتركت أثرها مطبوعًا ومتغلغلاً فى ثنايا هذا الإبداع ـ ففى الحكاية الشعبية نجد أن أحد أنماطها الرئيسية يتخذ عنوانًا له «حكاية الحيوان»(٤) وهذا الطراز من أكثر أشكال الحكايات انتشاراً إلى حد أن ذهب بعض الدارسين إلى القول «إنها أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، فهى تتردد على السنة الجميع بلا استثناء، وأنها موجودة فى كل بيئة، وعند كل أمة، وبين مختلف الأجيال والطبقات»(٥).

وتلجأ الحكاية الشعبية عند تناول الطير فى الغالب إلى تصويره ضمن عالم مجهول، وهى بأسلوبها الساحر تنقل الإنسان إلى عوالم أخرى «إنها تعرف الجن والغيلان والنساء الساحرات والمردة، كما تعرف الموتى فى العالم السفلى، وتعرف الحيوانات والطيور الغريبة»(٦) والعالم السحرى المجهول من أهم الخصائص الشكلية للحكاية

لتستطيع أن تنقله من عالمه الواقعى «فهى تفضل هذا لا لأنها تجسد تجارب الإنسان مع عالمه الداخلى الخفى فحسب، بل لأنها تستجيب كذلك لميل الإنسان الفطرى؛ لأن يصور لنفسه دائماً عالماً أجمل من العالم الواقعى وأكثر منه بهاءً وسحراً»(٧) ومن ثم كانت طبيعة الطيور مجالاً لهذا العالم السحرى.

وتكشف الحكاية الشعبية بذلك عن قيمتها ووظيفتها المهمة فى تكوين الثقافة لدى الجماعة الشعبية، فضلاً عما تؤديه من دور فى التسلية، والتربية الأخلاقية، وتنمية المقدرة على الإبداع بانتخاب الأحداث والأبطال، وقد أرجع البعض قدرة الشعوب على إبداع الحكاية إلى الرغبة الملحة التى يشعر بها الإنسان ويحققها فى ذلك الشكل الفنى بدافع من عوامل نفسية لا شعورية، معتمدين فى ذلك على تفسيرات يونج التحليلية لبعض الحكايات(٨)، مما يؤكد دور الحكاية المهم فى التطور الإبداعى والذهنى لدى الشعوب على مر التاريخ.

وما نحن بصدده هنا هو محاولة دراسة بعض النماذج من الحكايات الشعبية المصرية، التى اعتمد فى بنائها على عنصر تحول الإنسان إلى طائر، وما قد يكون وراء هذا التحول من تصورات ورموز ودلالات. وقد اخترنا أربعة نماذج ظهر فيها عنصر التحول بوضوح. وهى حكاية «سوكا والطيور البيضاء»(٩)، «الحمائم الثلاث»(١٠)، «صبى المغربى»(١١) وحكاية «لولية بنت مرجان»(١٢).

وتتلخص **الحكاية الأولى** فى «أن ملكاً من الملوك كان له عشرة أبناء وبنتًا واحدة جميلة اسمها سوكا. بعد وفاة أمهم الملكة الطيبة، يتزوج الملك زوجة أخرى شريرة. سحرت الزوجة الأبناء إلى طيور عشرة بيضاء عاشت فى مكان قصى، كما حولت البنت الجميلة إلى فتاة قبيحة شوهاء فطردها أبوها. هامت البنت على وجهها، لكن النهر أعاد إليها جمالها.

ورأى الملك فى إحدى الليالى سوكا، وحولها طيور عشرة بيضاء على رأس كل طائر تاج ذهبى جميل. حطت الطيور على كتف الأب، لكنها فزعت وطارت عندما أبصرت الملكة، وانقضت عليها تنهشها. تذكر الملك أبناءه وعزم على إعادتهم، فلم يقص رؤياه على زوجته.

وفى أحد الأيام رأت سوكا عشرة طيور بيضاء على مقربة منها. تحولت الطيور إلى أمراء عند غروب الشمس، واكتشفت سوكا أنهم إخوتها، ففرحت بهم، وسألتهم متعجبة هل يكون الإنسان طيراً؟!. فأخبروها عن سحر الملكة لهم. اتفقوا جميعاً على اصطحابها إلى «وادى الطيور» وهناك أخبرتها عجوز أن تصنع بنفسها عشر حلل من أوراق شجرة فضية حتى تنقذ إخوتها من سحر الملكة.

والتقى أمير الجزيرة بسوكا، ووقع فى حبها وتزوجها. وظلت هى تنسج الحلل فى همة ونشاط، وهى صامتة كما أشارت عليها العجوز، سافر الأمير سفرة طويلة، فاتفق وزيره مع أهل الجزيرة على التخلص منها حين علم أنها تنتظر مولوداً سيصبح ولياً للعرش، واتهمها زوراً أنها تقابل بعض الرجال ليلاً (إخوتها العشرة).

وبينما كان الوزير يدبر لذلك، وصل جيش أبيها، كما عاد زوجها الأمير من سفره حيث قام أحد الطيور البيضاء بمنع جواده من السير، وحوّل لجام الحصان للعودة مرة أخرى.

ورأى أبوها الطيور العشرة التى شاهدها فى منامه من قبل، وحين هم أهل الجزيرة بإلقاء سوكا فى النيران التى أعدوها لها، حملتها الطيور العشرة، فدهش جميع الحاضرين. وأسرعت سوكا، ونشرت الحلل العشرة على أشقائها، فصاروا أمراء فى الحال، وانتقم الملك من زوجته، كما انتقم الأمير من وزيره».

**وفى الحكاية الثانية**، يتم التحول إلى طير بإرادة الإنسان نفسه، فتحكى «أن رجلاً كان يقيم مع زوجته وتعيش أخته معهما، لكن الزوجة الشريرة تدبر طريقة للتخلص من أخت زوجها، فكانت تقدم لها السمك المملح (فسيخ) كل يوم حتى انتفخت بطنها. ادعت الزوجة كذبًا أن ذلك من علامات الحمل ،وأغرت الزوج بالتخلص من أخته خشية الفضيحة، اصطحب الزوج أخته لقتلها، ولكنها استعطفته، فرق لحالها وتركها، عاد الزوج إلى زوجته وأخبرها أنه قتل أخته، تنقلت الأخت من بلدة إلى أخرى، ثم تزوجت وأنجبت ثلاثة أبناء.

مرت السنوات وعادت الزوجة مع أولادها وزوجها إلى البلدة نفسها، فكان الأولاد يتحولون إلى حمامات ثلاث، تطير إلى سطح المنزل الذى يسكنه خالهم، وتلتقط الحب، وعندما تطاردهن زوجة خالهم قائلة لهن «حم» يكون ردهن عليها: «لا حم ولا بم يا صفراء يا أم منقار يا حبيلة النساء من غير رجال، الدار دار خالى والغلة غلة خالى».

تكرر ذلك مرات عديدة، فأخبرت الزوجة زوجها، فتتبع الحمامات حتى عرف مكانها، دخل البيت الذى هبطن فيه، فوجد أخته هناك، وحينئذ تحولت الحمامات إلى أولاد. قصت

الأخت قصتها على أخيها، وأخبرته بتدبير زوجته، فعاد إليها، وتخلص منها وعاد الوئام بينه وبين أخته وأبنائها.

وفى حكاية «**صبى المغربى**» يقوم المغربى الساحر [**بفتح الكتاب**] بمغامرات عديدة مع الشاطر محمد (الصبى)، وينجح عن طريق السحر فى خطف الصبى من ابويه، ويصطحبه معه طائراً إلى السماء، ثم يحبسه فى بيته، ويعطيه كتابًا فى السحر ليقراه، يتعلم الصبى السحر، ولكنه يتظاهر بعدم قدرته على التعلم، فيطلقه المغربى ليعود إلى ابويه. ينجح الصبى فى مساعدة والديه فى الحصول على ثروة كبيرة عن طريق السحر.

عندما يعلم المغربى بوجود الصبى وقدرته على السحر، يحاول الثأر منه، فينجح فى شرائه من السوق، حيث كان مختفياً على هيئة فرس ذات سرج من الذهب والفضة. تبدأ المبارزة السحرية بينهما لإظهار القدرة على التحول إلى طيور وحيوانات. يحول الصبى [الفرس] نفسه بسرعة إلى حمامة تنطلق إلى عنان السماء، وفى الوقت نفسه يحول المغربى نفسه إلى صقر يطارد الحمامة. تدرك الحمامة أن الصقر لابد موقع بها، فتتحول إلى حبة رمان، ثم تتدحرج هابطة إلى حديقة مقر الملك وتسقط منتثرة حبوبها. يحول الصقر نفسه إلى هدهد، ثم إلى ديك يلتقط حبوب الرمانة، تختفى إحدى الحبوب تحت كرسى الملك (هى التى تحمل روح الصبى)[١٣]. فى الحال تتحول هذه الحبة إلى ابن عُرس «عرسة» تنقض على الديك، فتلوى عنقه حتى يموت، ثم تتحول إلى صبى مرة اخرى، وبهذا يُقضى على المغربى الساحر. يخبر الصبى الملك بقصته وقصة الفتاة التى اختطفها المغربى، وعلقها من شعرها فى بيته، فيعرف الملك انها ابنته، وينطلقان لتخليصها ثم يتزوجها الشاطر محمد.

**أما فى الحكاية الرابعة التى نسوقها هنا «لولية بنت مرجان»**[١٤] فإن حنث الملك فى الوفاء بالنذر الذى نذره من قبل، أوقع ابنه مريضاً.

وتتحقق دعوة العجوز على ابن الملك «يوسف» بلعنة لولية بنت مرجان، فيخرج يوسف قاصداً الوصول إلى لولية، وبعد مغامرات مع الجان الذين يلقونه فى الطريق، يصل يوسف فى النهاية إلى قصر مرجان، فيجد لولية محبوسة فى القصر.

يحتال يوسف بوسائله السحرية، وينجح فى تخليصها، إلا أن اباها مرجان يتبعهما عند هروبهما، وعندما يوشك الجنى مرجان أن يوقع بهما، تتحول لولية إلى بحيرة كبيرة، ولكن مرجان وكلبه المسحور ينجحان فى شرب البحيرة فينفجران من كثرة شرب الماء، وفى اللحظة نفسها يتمكن مرجان من نثر دبابيس ثلاثة فى رأس يوسف، فيحوله إلى طائر مغرد (عصفور)، بينما تتحول لولية إلى كلبة.

تنطلق الكلبة إلى بيت يوسف، ويتردد العصفور محوّما حول البيت ليسأل عن أحوال الكلبة (لولية)، تستطيع الفتاة أن تتحول إلى طبيعتها، وتطلب من ابوى يوسف بعض السكر، ويعود العصفور محوّمًا فتقدم له يدها، وعندما يحاول التقاط السكر تمسك به الفتاة، وتتحسس رأسه، فتجد الدبابيس، وتنزعها. على الفور يتحول العصفور إلى طبيعته، ويتزوج يوسف الفتاة لولية.

**دور عنصر التحول فى تكوين الحكاية:**

قبل مناقشة دور عنصر التحوّل فى تكوين الحكاية تجدر الإشارة إلى جهود عالم الفولكلور الأمريكى ستيف طومسون، حيث نجح فى تطوير تصنيف العالم الفنلندى أنتى آرنى، وأخرج تصنيفًا عالميًا للحكاية الشعبية عام ١٩٢٧ عرف باسم تصنيف آرنى ـ طومسون «طرز الحكاية الشعبية»، وقد صدر هذا التصنيف موسعاً عام ١٩٦١، ثم أعيدت طباعته عام ١٩٦٤، كما نشر فهرساً للعنصر Motif - index، عُد من أهم الطرق المعاونة فى معرفة الطرز والعناصر المتشابهة فى أرجاء مختلفة، وهو ييسر الدراسة المقارنة للعناصر[١٥].

بعد هذه الإشارة، نبدأ فى استعراض الحكايات السابقة، لنكتشف أن عنصر التحول جاء ضرورياً فيها جميعاً سواء من ناحية الدور الذى لعبه فى تكوين الحكاية الكلى، أم من ناحية الدور الذى لعبه فى ترتيب الأحداث، وخلق الدوافع وراءها. فقد استطاع هذا العنصر توليد قدرات جديدة لدى بطل الحكاية - الذى هو إنسان فى الغالب ـ تلك القدرات ساعدته على السيطرة على حواجز الزمان وحواجز المكان وتخطيها، خاصة عندما يكون ذلك فى حالات التحول الإيجابى[١٦]، كما فى حكاية «الحمائم الثلاث» ففيها ساعد تحول الأبناء إلى حمامات على عودة الوئام بين الأخت وأخيها، وكشف تدبير زوجته وخداعها. وعلى النقيض من ذلك استطاع هذا العنصر حجب بعض القدرات، أو لنقل قلل منها، وذلك فى حالات التحول السلبى[١٧]، كما فى حكاية سوكا والطيور البيضاء، حيث كان تحول الأمراء العشرة إلى طيور، سببًا فى حرمانهم من الإقامة مع أبيهم الملك، كما فرض عليهم العيش فى جزيرة الطيور النائية خلف البحر

الكبير، وهو ما انبنت عليه أحداث الحكاية كلها تقريبًا. ومع أن عنصر التحول قد يبدو ـ ولو ظاهرياً ـ عنصراً ثانوياً[١٨]. إلا أننا إذا أمعنا النظر فى هذه الحكايات لوجدنا أن هذا العنصر يساعد فى مواضع أخرى على التخفى من عيون المطاردين (حكاية لولية بنت مرجان)، فتحول يوسف إلى عصفور ولولية إلى كلبة مكنهما من الهروب من مرجان. فهنا يلعب (التحول) دوراً أساسياً ويكون عنصرًا رئيسيًا فى «عملية الهروب».

ومثلما نجد عند بروب نرى أن نبيلة إبراهيم عند تناولها لدور عنصر التحول فى تكوين الحكاية، تشير إلى أنه أحد عناصر الوصل ولم يزد عندها عن ذلك خاصة فى النماذج التى أوردتها، على الرغم من إقرارها بالأهمية الكبيرة لهذا العنصر فى تكوين الحكاية[١٩]. ولكن المدقق فى دور هذا العنصر فى حكاية سوكا والطيور البيضاء مثلاً، يرى أنه جاء مع بداية الحكاية بعد وحدة الاستهلال مباشرة، فكان تحول الأمراء إلى طيور عشرة سببًا فى تطور أحداث الحكاية، وترتيب عناصرها المتوالية بعد ذلك، وبنيت عليه تلك السلسلة من الأحداث المتعاقبة، كما ساعد على الكشف عن مضمون العلاقة بين الإنسان والطائر، فسوكا تتعامل مع إخوتها الطيور بمودة ومحبة رغم تحولهم، ثم إنها تتسامر معهم عندما يتحولون ليلاً إلى أمراء. وقد لا ندرك السر فى اختيار النهار وقتًا لتحول الأمراء إلى طيور، واختيار الليل وقتا لعودتهم إلى طبيعتهم الإنسانية، فالأولى أن يكون التحول بفعل السحر ليلاً، وإن كان وجه الغرابة يزول عندما ندرك أن ذلك يتناسب فى الظاهر على الأقل مع طبيعة الطيور فى الحياة، فهى تسعى نهاراً وتسكن ليلاً، وقد يكون ذلك انعكاساً لما يتصوره الإنسان عن الطيور من الوضوح والسمو، وما يتصوره هو عن نفسه من عجز عن فهم أغواره الداخلية وغربته عن فهم مكنونات نفسه.

والتحول الإيجابى فى حكاية الحمائم الثلاث، قد مكن الحمامات من الهبوط فوق سطح المنزل الذى يقيم فيه خالهم، باعتبار هذا الحدث وسيلة لتحقيق غاية التعرف والاتصال ، وقد رتب ذلك لاقتفائه أثرهم، ثم قدرته فى النهاية على كشف الحقيقة ولمِّ شمل الأسرة (الأخ وأخته وأبنائها)، وفى مقابل هذا التحول الإيجابى فإن ما حدث فى حكاية «الليمونات الثلاث»[٢٠] قد دفع العجوز أن تسحر العروس إلى حمامة بأن وخزتها بدبوس فى رأسها، ثم ادعت للشاب أنها زوجته، فرحل بها إلى أهله، وقد أرادت العجوز بسحرها للفتاة أن تفرق بين البطل ومحبوبته، وهى غايته التى سعى إليها وتجشم من أجلها صعاباً كثيرة. وكادت العجوز أن تحقق رغبتها لولا وصول الحمامة (العروس) إلى قصر زوجها، حيث انتزع الدبوس من رأسها، وبذلك فك عنها السحر فاستعادت طبيعتها الإنسانية، وبناءً على ذلك قد يصل عنصر التحول فى هذه الحكايات إلى حد اعتباره إحدى الوحدات الوظيفية ألتى تتحرك فى نطاقها أحداث الحكايات، وهو ما أغفله بعض الدارسين، أو قللوا من قيمته كما سبق أن أشرنا.

### أدوات التحول:

تتعدد وتتنوع الأدوات والوسائل المعينة التى تحول الإنسان إلى طائر من حكاية إلى أخرى. فبينما نجد أن الأداة الغالبة فى التحول هى السحر كما فى حكاية سوكا والطيور البيضاء، وحكاية لولية بنت مرجان، وحكاية صبى المغربى، نجدها عن طريق الرؤى والأحلام، وأخرى عن طريق تنقية الروح والسمو (تسامى الروح) كما عند الأولياء والصوفية.

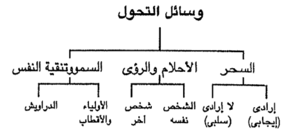
وأهم هذه الوسائل هو السحر الذى تتعدد طرقه وأدواته، فيكون عن طريق غرز دبوس فى الرأس، أو عن طريق ذرِّ الرماد فى الوجه كما فى حكاية الشاطر محمد والسبع جدعان[٢١] أو عن طريق تحويل شعر الرأس إلى ريش فى الحكاية نفسها، ومع ذلك فإن أكثرها شيوعاً هو غرز الدبوس فى الرأس.

ومن بين الوسائل السحرية القراءة فى كتاب[٢٢]، أى قراءة بعض التعاويذ والأدعية [التعازيم]، فقد تستخدم الشخصية الشريرة كتابًا فى السحر أو تقرأ بعض التعازيم على الشخص المراد تحويله إلى طائر، وما إن تفرغ من ذلك حتى يتحول إلى طائر كما فى حكاية صبى المغربى، فعندما رفض أهل الصبى إعطاءه للمغربى الساحر تنفيذاً للاتفاق بينهما (سبع سنين) لجأ إلى كتاب السحر الذى يحمله، وفى الحال وجد الصبى واقفاً أمامه رغم قيام والديه بإخفائه فى غرفة وحرصهم على ألا يراه المغربى، ويتمكن المغربى رغم ذلك من تحويل الصبى إلى طائر، أو إنسان قادر على الطيران، فينطلقا إلى الفضاء، وعندما يسأل المغربى الصبى كلما صعدا عاليًا فى السماء: ماذا ترى؟ يجيبه : «أرى الدنيا كصندوق الكبريت»[٢٣].

وقد يكون التحول بفعل كلمة يكررها الساحر أو بفعل إشارة من يده، يكون التحول بعدها [الهدف] إلى طائر، فتقول الحكاية مثلاً «وشاور بايده، لقى نفسه بقى طير». كما

يتحقق التحول فى بعض الحكايات عن طريق الرؤى والأحلام، كأن يرى الإنسان أنه قد تحول إلى طائر، فيصير كذلك من ساعته، أو أن يرى ذلك فيتحول إلى طائر عندما يستيقظ من نومه، «غمض عينيه فشاف إنه بقى عصفور أو حمامة... أو كذا».. «وبص لقى نفسه كده... حمامة، عصفور..».

وتغفل بعض الحكايات وسيلة التحول التى يستخدمها البطل، أو الشخصية المناوئة له، فتذكر لنا الحكاية مثلاً أن عجوزاً حولت البطل أو إحدى أدواته إلى طائر معين بمجرد توفر القصد أو الرغبة فى تحويله، «وسحرته حمامة... أو «وبص لقى نفسه حمامة وعصفورة وكذا...»




- غرز دبوس فى الرأس.
- غرز الريش فى الجسم.
- ذر الرماد فى الوجه.
- القراءة فى كتاب (التعزيم).
- الكلمة أو الإشارة باليد.
- القصد وعقد النية.

وفى حكايات بعينها، ونقصد بها حكايات الأولياء والدراويش الصوفية، يأتى التحول للتدليل على السمو وتنقية النفس والقدرة على الإتيان بالخوارق كما فى حكاية «السمكة راعية الجيل»[٢٤]، فالبطل الحقيقى فيها درويش صوفى، وهى تعكس هذا النوع من التجربة والممارسة الصوفية، ويكون التحول إلى طير هنا تأكيداً للمثلية مع الملائكة كما يتصورون، فالملائكة عندهم طيور والنفس البشرية طير فى نظرهم يقول ابن سينا:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاء، ذات تدلل وتمنع

فالتحول إلى طير دون سائر المخلوقات يشير إلى الروح الإنسانية «ويشير الطائر بصفة عامة... مالم يكن غرابًا أو نسراً مهولاً إلى الروح الإنسانى الذى يحلق بالإنسان ولكنه لا يتركه»[٢٥].

**الرمز الكامن وراء تحول الإنسان إلى طير:**

يأتى عنصر تحول الإنسان إلى طائر فى الحكاية غالباً ليحقق وظيفة فى تكوينها. فضلاً عن تعبيره عن بعض الرموز والدلالات التى تكمن وراء هذا التكوين الفنى للحكاية، فالطيور تحلق فى السماء وترمز إلى الحرية «إنها الأنا الأعلى بأهدافه النبيلة ومثاليته»[٢٦]. والأمراء العشرة فى حكاية سوكا يظهرون، فى صورة طيور بيضاء، رمزاً للنقاء والطهر، والطيور البيضاء تحمل هذا الرمز دائماً عند أغلب الشعوب ومختلف المعتقدات، ففى المعتقد المسيحى تصور قصة حمل مريم العذراء بالمسيح أن حمامة بيضاء هبطت من السماء، ونفخت فيها فحملت به، وترتبط هذه الطيور علاوة على ذلك بالخصب والخير، فصور طائر أبو منجل الأبيض رمز للخصب فى مصر القديمة، وهو ما أرادت الحكاية تصويره عن الأمراء العشرة، فهى تعكس فى تكوينها دلالات على أعماق بعيدة فى التصورات الشعبية، ورغم القدرة السحرية للملكة الشريرة على تحويل الأمراء إلى طيور، فإنها لم تتعد ذلك ولم تستطع أن تغير الدلالة الرمزية؛ وهى الطير الأبيض واحتفظ ذلك للأمراء بطبيعتهم النقية؛ ليؤكد على ما تتصوره الجماعة الشعبية المبدعة.

ويظهر صدى الرمز مرة أخرى فى حكاية الحمائم الثلاث، فهى تمثل الأبناء رمز الخير، ووسيطاً لتوطيد العلاقات الاجتماعية بين الأخ وأخته، وتدلل على وداعة الأبناء، كما تبرز معنى القدرة على تجديد الصلة، وقد اختيرت الحمامة لملائمتها لما يعتقده الناس فيها، «فقد عُدَّتْ الحمامة عند أكثر الشعوب رمزاً للتواصل والوداعة والسلام والأمن، ويحرم صيدها فى بعض البيئات، وبعض المواسم، واقترنت بتواصل الناس عبر المكان وعبر الزمان عن طريق المراسلة الظاهرة والخفية»[٢٧] وقد اختارت الحمامات منزل الخال لالتقاط الحب حرصاً منها على استمرار الصلة بين الأخوين.

وأما السؤال الذى تردد على لسان سوكا فهو: هل يكون الإنسان طيراً؟!! فقد دار فى التصورات الشعبية قديماً، ولا يزال مطروحاً حتى الآن، حيث انتشر اعتقاد بتأثير الطيور على حياة الإنسان، فكان من عادة بعض السيدات اللاتى يموت أطفالهن صغاراً أن يقمن بعمل الطقوس لأول طفل يعيش حتى يبلغ الخامسة من عمره، حيث تقوم الشيخة بتبخيره سبع مرات، مرددة البسملة، ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة من ريش الدجاج والأوز والبط، ويخرج من

البيت فى موكب غريب حيث يُركِّبونَهُ حماراً بالمقلوب، وخلفه الأطفال يصيحون «يابو الريش، إن شا الله تعيش»[٢٨].

وشبيه بالارتباط الرمزى بين الأبناء والحمامات فى حكاية الحمائم الثلاث، ذلك الارتباط الرمزى بين الديك وابن عرس «العرسة» فى حكاية صبى المغربى، حيث يلعب الارتباط بينهما دوراً جليًا فى تصورات المصريين حولهما فى الحياة الريفية الواقعية «فمن المعتقد أن الجن قد يتشكل على هيئة ديك، كما أن هناك اعتقادًا عربيًا قديمًا يصور (ديك الجن) كائناً قوياً عادة ما يمتلك روحاً شريرة، وأما ابن عرس فإنه ينظر إليه بطريقة أكثر غموضاً خاصة فى قدرته على قتل الثعابين، ويعود ذلك التصور إلى مصر القديمة، حيث كان ابن عرس يحظى بدرجة من القداسة والاحترام فى مناطق كثيرة لنفس ذلك السبب»[٢٩].

ولا يختلف عن تلك الرموز والدلالات تحول يوسف إلى عصفور، و«لولية» إلى كلبة فى حكاية «لولية بنت مرجان»، لما عرف عن العصافير من تَمَثُّلٍ للروح، وهناك حكاية شائعة فى أنحاء مصر قام بجمعها عدد من الدارسين وهى حكاية «العصفور الأخضر»[٣٠] التى تدلل رموزها على جذورها التى تعود إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس، فصورت الأخ عصفوراً يخرج من العظام بعد أن دفنته أخته وتقول : غراء مهنا فى رموز هذه الحكاية والعصافير محل ثقة الأميرات والحبيبات، وأحيانًا ترمز إلى الروح كما فى الحكاية المصرية والفرنسية «أمى دبحتنى وأبويا اكلنى» حيث تحول البطل بعد ذبحه إلى طائر»[٣١] وحتى أن الرمز الخفى وراء اختيار تحول لولية إلى كلبة يبدو واضحاً؛ فالمعروف ما ترمز إليه الكلاب من وفاء وإخلاص» فأما الكلب فيعيش قريبًا من الإنسان وهو يمثل صفات نبيلة كالإخلاص والوفاء والصداقة؛ يحمى الإنسان ويساعده على التخلص من أعدائه، وهو فى الحكاية عادة ما يكون حيوانًا مساعداً»[٣٢] وهو ما قامت به الكلبة (لولية) فى حكايتنا هذه.

## الهوامش

(١) الصدى: طائر اعتقد العرب أنه يظهر من روح القتيل الذى لم يثأر له، يظل هذا الطائر مستوحشاً، يصرخ على قبره قائلاً «اسقونى» فإذا ثأروا له طارت الروح..

(٢) جيمس هنرى برستيد، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، مكتبة مصر، ١٩٨٠، ص ٤٤.

(٣) عبد الحميد يونس، الحكاية الشعبية، المكتبة الثقافية، ١٩٨٥، ص٣٢.

(٤) يرى البعض أن الطير فصيل من فصائل الجنس الحيوانى، انظر: حياة الحيوان الكبرى للدميرى، وانظر أيضاً، صلاح الراوى، الجوانب الفولكلورية فى كتاب حياة الحيوان، أطروحة ماجستير جامعة القاهرة، ١٩٨١.

(٥) عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص ٢٩.

(٦) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير فى الأدب الشعبى، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٨١، ص ١٠٢.

(٧) المرجع السابق، ص ٩٩.

(٨) انظر نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربى، ١٩٧٣ ، ص ١٣١ ـ ١٦٩.

(٩) النص بقلم عمر عثمان خضر، مجلة الفنون الشعبية، العدد السابع، ١٩٦٨، ص ٥١ ـ ٥٧.

(١٠) الحكاية مسجلة على شريط كاسيت من مجموعة الباحث الخاصة١٩٨٩، الراوية أم عوض عبد الحميد، ٥٧ سنة، قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية.

(١١) Dr. Hassan .M. EL. Shamy, The Folktole of Egypt, The University of Chicago press 1980 p.p 39 - 46 f 54 - 62

(١٣) تحكى ألف ليلة وليلة (ليلة ١٥) تحولاً شبيهاً، فقد تحول العفريت إلى أسد ثم إلى عقرب، كما تحولت الفتاة إلى حية، ثم تحول العفريت إلى عقاب والحية إلى نسر يطارد العقاب وهكذا، إلى أن تحول العقاب إلى رمانة كبيرة حمراء سقطت على الأرض، فتناثرت حبوبها، فالتقطها الديك، (العقاب)، عدا حبة واحدة، كانت تحمل روح الفتاة، المجلد الأول، مكتبة ومطبعة محمد على صبيح، ص ٤٩.

(١٤) يطلق الناس اسم مرجان فى الغالب على سيد الجن أو كبير الجن.

(١٥) راجع فى هذا الموضوع صفوت كمال ، تحليل عناصر الرواية كمنهج فولكلورى، مجلة عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الأول، ١٩٨٥، ص ١٩٢ وراجع أيضاً حسن الشامى، نظم وأنساق فهرست المأثورات الشعبية، مجلة المأثورات الشعبية، العدد الثانى عشر، اكتوبر ١٩٨٨، ونظم فهرست القصص الشعبى الحلقة الأولى.

(١٦) المقصود بالتحول الإيجابى، قدرة الإنسان على تحويل نفسه إلى طائر باستخدام اداة سحرية، حتى يكتسب قدرات تساعده على تحقيق غاياته كان يعود البطل إلى أهله، أو أن يحصل على بغيته من بلاد بعيدة، ولم يكن يتحقق له الوصول إليها فى صورته الإنسانية أو أن يتجنب بعض المخاطر التى لايستطيع مواجهتها وهو فى صورته الإنسانية، وهو فى الغالب تحول إرادى.

(١٧) أما التحول السلبى، فتقوم به الشخصية الشريرة بتحويل البطل او إحدى أدواته المساعدة إلى طائر يقصد إيقاع الشر به وتفويت الفرصة عليه فى تحقيق غايته، كأن تعوقه من العودة إلى أهله، أو أن تعرضه للمخاطر، او أن تحرمه من الحصول على غاياته بسلب قدراته الإنسانية ويكون تحولا لا إراديًا فى الغالب.

(١٨) انظر فلاديمير بروب، الحكاية الخرافية، وانظر ايضًا نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبى، ص ٣٠ ـ ٣٧ .

(١٩) نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبى، ص ٣٧ ـ ٤٠ .

(٢٠) المرجع السابق، ص ٥١ ـ ٥٤.

(٢١) هذه الحكاية جمعها الباحث عام ١٩٩٠ من قرية ابوزاهر، مركز شربين، محافظة الدقهلية ـ الراوية أم السيد ياسين، ٦٥ سنة، وتتلخص فى أن اخوة سبعة رغبوا فى أن تلد أمهم بنتًا، وعندما حان موعد الوضع، اخبرتهم إحدى الجارات كذبًا أن أمهم قد ولدت ولداً فهربوا، كبرت الأخت واستطاعت ان تلتقى بإخوتها. اعتاد غول أن يمص يد الفتاة كل يوم حتى صارت مخفية، فدبر إخوتها مكيدة للغول وقتلوه، وعندما علمت زوجة الغول بذلك سحرت الإخوة إلى سبعة ثيران بان ذرت الرماد السحرى فى وجوههم، تتزوج الفتاة، وتنجب الشاطر محمد، ولكن ضرتها تحقد عليها فتغرس لها ريشاً مكان شعر رأسها، وتحولها إلى حمامة تعتاد الهَبوط لالتقاط الحب (السمسم) من امام الثيران، فيقدم لها الشاطر محمد السمسم فى طاقيته، ولكن زوجة الأب تخبر اباه فيستغرب ما يفعل ولكنه يمسك بالحمامة (الأم)، وتخبره بقصتها، فيأمر زوجته أن تستبدل ريشها بالشعر مرة أخرى، فتعود إلى صورتها الإنسانية ويتخلص هومن زوجته الثانية.

(٢٢) يُعرف المغاربة لدى الأوساط الشعبية بالقدرة على فتح الكتاب والسحر، وقد اشتهرت روايات كثيرة حول تدريبهم فى هذا المجال، ولعل أشهر كتب السحر المعروفة «شمس المعارف الكبرى» للبونى.

(٢٣) Dr. Hassan EL Shamy ibd p. 40.

(٢٤) Ibd p. 33.

(٢٥) نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢٦) غراء مهنا، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠، ص ٧٦.

(٢٧) عبد الحميد يونس، الأسطورة والفن الشعبى، المركز الثقافى الجامعى، ١٩٨٠. ص ٧٦.

(٢٨) عبد المنعم شميس، الجن والعفاريت فى الأدب الشعبى المصرى، المكتبة الثقافية، ١٩٧٦، ص ٨٢ ـ ٨٣.

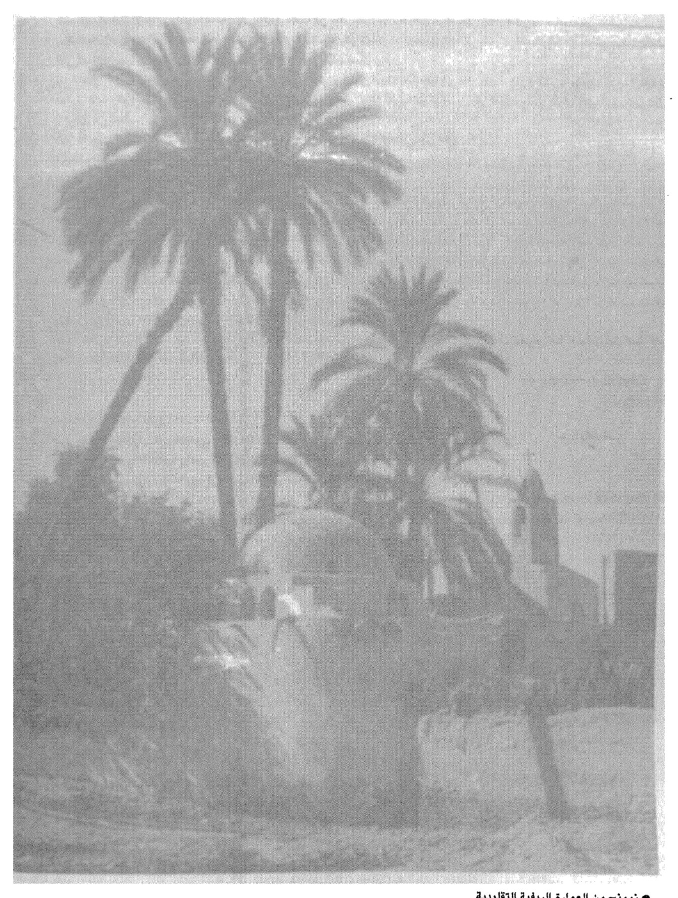
(٢٩) Dr . Hassan EL Shamy Ibd p. 39.

(٣٠) النص من مجموعة الباحث الخاصة، جُمع من قرية كفر يوسف، مركز شربين، محافظة الدقهلية. الراوية توجه محمد ناصف، ١٤ سنة/ يناير١٩٨٩، كما نشر النص الذى جمعه فتوح أحمد فرج، القصص الشعبى فى الدقهلية، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ١٩٧٥.

(٣١) غراء مهنا، المرجع السابق ،ص ٣٢.

(٣٢) نفسه، ص ٣٢.





● نموذج من العمارة الريفية التقليدية

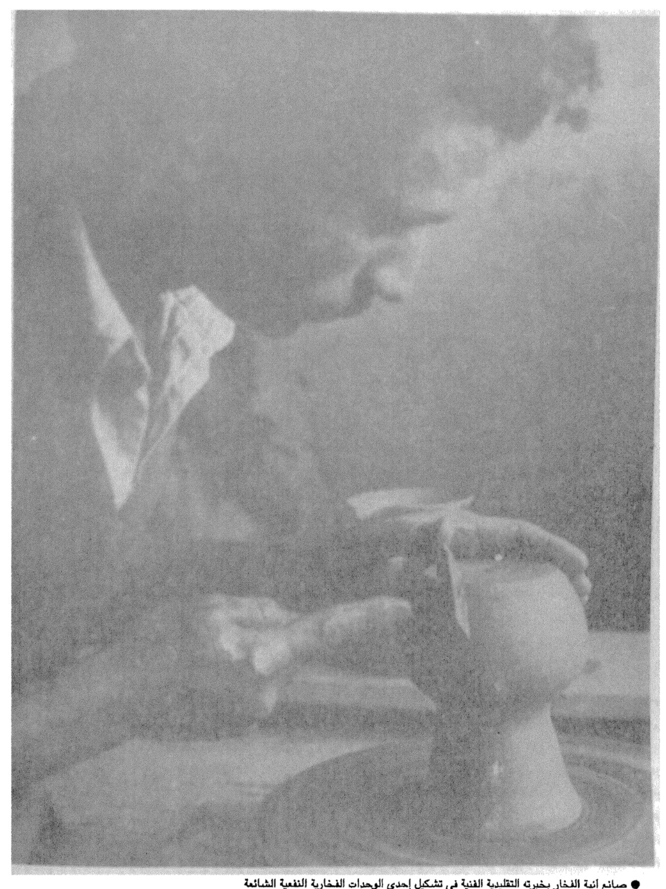
# المتاحف الإثنوجرافية ودورها فى حفظ التراث الشعبى

د . هانى إبراهيم جابر

يشير «مارتين جول» بصدد المتاحف الإثنوجرافية (متاحف الفن الشعبى، المتاحف المحلية والإقليمية ، متاحف البيئة ، ومتاحف الفولكلور) إلى صعوبة تسمية كل هذه المنشئات وتصنيفها ، رغم انها تعتبر انفسها ذات هوية مشتركة . وهو امر بعيد الدلالة فى ذاته على الحركات التى تقوم حالياً بإحداث رجة بين هؤلاء «الأقارب» العديدين لمتاحف الهواء الطلق[1] . ويوضح جان دركلوز وجان ـ ايف فيارد: «إن طبيعة عمل المتاحف مزيج من هذين الاهتمامين الأساسيين ، احدهما حضارى ثقافى والآخر علمى . ولكن عندما يتعلق الحديث بالمتاحف الإثنوجرافية وما تقوم به ، يجب ان يتطرق بنا الأمر مباشرة إلى الحديث عن العوامل التى ستساعدنا فى تطور هذا النوع من المتاحف ، من اجل خدمة مَنْ اقيمت من اجلهم ، وان يكون هذا هو هدفها على المدى القريب والبعيد» [2] .

ويبدو أن مجرد التوازن بين الناحية العلمية والحضارية ليس بكاف لتحديد إمكانات بناء المتاحف الإثنوجرافية والمتاحف البيئية كأماكن لعرض التراث الشعبى وحفظه من الضياع ، وموقفها من نظرية البناء والوظيفة ، اى الثبات والتغير فى مسار الفن الشعبى خاصة ، والثقافة المادية بإنتاجها البيئى والتطبيقى والجمالى . فلابد من الا تقتصر هذه الأبنية المغلقة او المكشوفة على كونها مجرد عرض لموروثات من واقعها التاريخى ، او مجرد تنسيق لنماذج من الفن الشعبى هدفها الجذب السياحى ، وإنما لابد وأن تكون عرضاً متحفياً له مقوماته الخاصة ، العلمية والتطبيقية والتربوية والحضارية الثقافية . ولن يتم ذلك إلا عندما تصبح الدراسات الميدانية المستمرة ، المسلحة بالعلم والدراية بجمع الموروثات الشعبية، من منظور فولكلورى اجتماعى إثنوجرافى، والدراسات الفنية والمنهجية حول ما تم جمعه من الميدان ، هما الأساس فى إنشاء مثل هذه المتاحف المتخصصة فى مادتها العضوية ، مثبتة مجمعة ومصنفة ومشروحة . وبالضرورة لن تصبح مهام إنشاء هذه المتاحف

(١) ، (٢) مجلة «المتحف»، منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة فى باريس، النسخة العربية ـ العدد ١٧٥ ـ اليونسكو ١٩٩٢ .



● صانع آنية الفخار بخبرته التقليدية الفنية فى تشكيل إحدى الوحدات الفخارية النفعية الشائعة فى التراث الشعبى المصرى، والتى يمكن أن يكون نموذجاً حياً فى عروض المتحف

ميسورة إلا إذا كان هناك وعى متكامل بأهميتها كمراكز بحوث ودراسات علمية ، وكعرض للثقافة الشعبية الإقليمية بمختلف جوانب الإبداع فيها . وليس من السهل إنشاء مثل هذه المتاحف لهذا الغرض ، إلا إذا كان هناك من يتصور أنها وحدة واحدة قادرة على إعطاء هذا التصور من خلال الغرض المستهدف من إنشائها . ولابد من إمكانات علمية متخصصة إلى حد بعيد ، للمساهمة فى إعداد هذه المتاحف، لأنه ليس من السهل على كل فرد أن يساهم او أن يقوم بالعرض . فكم من متاحف يظن أصحابها أنها متاحف للتراث الشعبى ، وهى بعيدة فى الواقع عن أن تكون بهذه الصفة بالمعنيين العلمى والفنى الصحيحين . ومن المناسب أن يُبعد عن هذا الميدان كل مَنْ هو غير مؤهل لذلك ، يستوى فى ذلك غير المتخصص والذى ليس لديه خبرة ميدانية فى جمع المادة الفولكلورية أو لم يسبق له التدريب الكافى والدراسة ، إذ من الخطورة أن يدخل مبدأ المجاملة فى اختيار من يساهم فى هذا العمل الوطنى والمسئول . وإذا تحقق ذلك فإن هذه المتاحف ستتغير مواقعها كمخازن للعرض إلى مراكز بحوث وتعليم وثقافة وتربية وإنتاج . ومن الأفضل أن يساهم فى هذا العمل مع المتخصصين أصحاب تلك الثقافة الشعبية الذين يشكلونهاوينتجون مادتها الإبداعية ، لأنهم أقدر على فهم الصلات المتداخلة والمتشابكة بين المادة الحسية وبين المادة الإنتاجيّة . وهم فى الغالب اقدر على عرضها بصورة واضحة ، وإن كان التنسيق العلمى والفنى يبرزها بشكل متكامل بعد ذلك.

والثقافة الشعبية التى اقتضت من مبدعيها أجيال متعاقبة ، وسنوات من المعايشة مع التجربة ، وحقبات من الممارسة الطويلة لزيادة الخبرة ونموها ، ينبغى أن تعرض نواتجها بطريقة علمية ومقننة ومدروسة . وإذا لم يستوف المتحف الشروط الواجبة الخاصة به ، فإن المعنى المستهدف منه يضيع ، بل ويعمل هذا المتحف على القضاء على مستقبل هذه الثقافة . ويمكن تجنب تلك الآثار السلبية بالعلم الخاص بالمتاحف وما وصل إليه من نتائج فى الدول التى سبقتنا فى هذا المجال . ومن الأساسيات التى تبنى عليها مقومات العرض فى هذه المتاحف أن يكون للباحثين عن المادة الفولكلورية القدرة على انتقاء المادة المستحقة للعرض عن غيرها . فعليهم أن يدركوا كيف يختارون ويحيطون بالأساليب التى تعبر عن المادة عند عرضها . ومن المنسقين فى المتاحف مَنْ يتعمدون عند التنسيق اتباع الأساليب الفنية المطلقة والأساليب التى تطغى على عضوية المادة وشخصيتها، لإيهام الآخرين بالقدرة على تصميم الديكورات وتنفيذها . وهذا الأمر كفيل بضياع القيمة الشعبية ، ومخلّ أيضاً بأسلوب العرض المتحفى . فعلى المنسق أن يضع فى اعتباره أولاً عند التصميم المتكامل للمتحف أهمية حضور المادة كوحدة مستقلة ، ثم كجزء من الكل فى معروضات المتحف ، فيبنى فكره الفنى على سهولة واضحة تلائم المادة المعروضة ، مع ضرورة الاهتمام بنوعية كل مادة وتفاوت أغراضها الوظيفية . وعليه أيضاً الحفاظ على الإطار الجمالى لها ، حتى تتضح شخصيتها عند العرض لإحداث الأثر المطلوب فى نفس المتلقى .

ومن أساسيات المتحف التراثى وشروط العرض فيه : توفر الأعمال الفنية ، والتى يمكن أن تتميز بجغرافيتها وبيئيتها . فعلى الرغم من الوحدة السائدة فى المتحف باعتباره متحفاً للتراث الشعبى ، إلا أنه ينبغى أن تكون مواد العرض قد اختيرت طبقاً لمواقعها الجغرافية والبيئية إلى جانب تنوع عناصرها . ومن ثم يتم عرض الوحدة المتكاملة لموضوع الثقافة الشعبية لمكانها الجغرافى ولبيئتها، دون إغفال لما تتميز به من أشكال خاصة فى الإبداع الشعبى، والتأكيد عليها بوضعها فى المكان المناسب . لأنه ينبغى على المنسقين فى المتحف أن يلاحظوا أن المشاهدين لم يطلعوا على هذه المواد فى بيئتها الحقيقية ، ومن ثمّ عليهم أن يوضحوا ما فى هذه البيئة وغيرها من خواص إنتاجية وإبداعية ، بعرضهم هذه الأشكال الخاصة بالطريقة التى أشرت إليها ؛ وذلك من حيث سياقها الثقافى.

ويلى ذلك دور مكتبة البحث والدراسات والاطلاع. وينبغى أن تنظم هذه المكتبة حسب الأقسام الرئيسية لعلم الفولكلور ، بجانب الأقسام المعاونة كالمعارف العامة والعلوم الثقافية والتطبيقية فى مجالات الأداء والتعبير والموسيقى والحرف والصناعات ، وغيرها . ومن هذه الأقسام نجد مثلاً قسماً عن علم الفولكلور ومناهجه ، ونظريات العلوم الاجتماعية ، والدراسات التنموية ، الخاصة بالمجتمعات والثقافة . ونجد قسماً لفنون الموسيقى والغناء والعروض الأدائية وأشكال الفرجة ، والحرف والصناعات البيئية والتقليدية ، وأشكال العمارة وفنون المعمار التقليدية . ثم نجد قسماً للعادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات . ثم قسماً للدراسات والبحوث الجامعية والأكاديمية . وقد يقسم بعض هذه الأقسام إلى تخصصات فرعية تبعاً للحاجة إلى ذلك . بالإضافة إلى هذا ، فإن قسم الأدب الشعبى وفنونه يتطلب رؤية خاصة له ، حيث إنه يتضمن الفنون القولية الشفاهية

الخاصة بكل بيئة ، وأيضاً السير والملاحم كأصول يستلهم منها المبدعون الشعبيون مواد إبداعاتهم ويوظفونها فى بيئتهم . كما تتضمن المكتبة صالات عرض مختلفة؛ منها صالة للسينما والشرائح والمحاضرات والندوات ، وصالة للعروض السيارة الفنية النوعية أو الشاملة للمنتجات الشعبية ، وقاعة للاستماع الموسيقى والتسجيلات . وإذا كان فى الإمكان يفضل إقامة صالة أخرى للعروض الفنية الأدائية لأشكال العرض المسرحى.

ولا يكتمل متحف التراث إلا بوجود أماكن خاصة للإنتاج الشعبى البيئى والتقليدى ، تمثل بعض الأماكن الجغرافية والمهن المشهورة بهذه المجالات بقدر المستطاع. وذلك حتى تكون أمام المشاهدين بمثابة التطبيق العملى على ما تتضمنه هذه الأقسام فى داخل المتحف . ومن الأفضل أن تلحق بهذه الأماكن أماكن أخرى للبيع والتسويق .

وبعد .. إذا كان الغرض الأسمى من إقامة مثل هذه المتاحف هو الحفاظ على الثقافة المادية وإنتاجها لتكون دائماً فى ذاكرة الشعب ، فلن يتم ذلك إلا عن طريق عرض موادها الإبداعية أمامهم. **فكيف يمكن جمع المواد الإبداعية من مواقعها الأصلية؟ هل عن طريق الإهداء من الأفراد أو الجمعيات أو المتاحف المماثلة ، أو عن طريق الإعارة، أو عن طريق الاقتناء... إلخ** . بالتحديد لن تتعرض هذه الدراسة لطرق جمع المادة الفولكلورية وأساليبها الفنية ، حتى لا تبتعد عن المنظور البحثى لها وطريقها المحدد ، القاصر على دراسة مستقبل الثقافة. خاصة وأنه سبق للباحث التعرض لموضوع جمع المادة الميدانية فى كتابه المنشور «الفولكلور .. ودليل العمل الميدانى .. مدخل إلى دراسة الثقافة المادية» ، الجزء الأول. إلا أن هناك ضرورة للتعرض لجانب واحد من جوانب البحث الميدانى وهو الجانب الخاص باجتهاد الجامع الميدانى فى تصنيف العينة الفولكلورية ، خصوصاً وأنه يلجأ إلى هذا الاجتهاد عندما تكون العينة من العينات التى لم تصادفه من قبل ، أو لم يجد لها مثيلاً فى عمله الميدانى . ويلاحظ الجامع الميدانى أن المعلومات التى قدمها له الرواة لا تكفى أحياناً للدلالة على فولكلورية العينة . وقد تكثر الآراء حولها فى ناحية وتنقص أو ربما تنعدم من ناحية أخرى . وبذلك يتجه الجامع الميدانى إلى خبرته ليستخدم فعل الاجتهاد بشأن تحديد موقفه من العينة.

ولا شك أن الجامع الميدانى سيعمد إلى دراسة الظواهر الفنية المحيطة بالعينة ودورها عند الجماعة وسياقها الوظيفى، ومقارنة العينة مع بعض المنتجات الشبيهة فى البيئة . ومن المحتمل أن يتوصل الجامع إلى بعض الخصائص الدالة على إمكانية اعتبار العينة عينة فولكلورية ، ولكنه بنفس القدر يمكن أن يجانبه الصواب ، وفى أحوال كثيرة يقع فى الخطأ.

ويوضح هذا كله صعوبة الاعتماد على الاجتهاد فقط ، نظراً لأن للاجتهاد جوانبه الإيجابية ، وجوانبه السلبية . ويتضح بهذا وبغيره ضرورة الاهتمام بعرض هذه الجزئية فى الدراسة ، إذ يقتضى الأمر من جامع العينة كثيراً من البحث والمقارنة للوصول بقدر المستطاع إلى الحقيقة الفولكلورية ، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة . وينبغى على الجامع الميدانى فى هذه الحالة ، قبل أن يبتعد عن العينة ويرفضها، أن يحاول العثور على الرواة من مصادر مختلفة وعلى الأدلة. وفى حالة تعارض الرواة والأدلة، ينبغى على الجامع فى هذه الحالة أن يتبع بعض القواعد الفنية التى قد تعينه على الاجتهاد الإيجابى فى الوصول إلى فولكلورية العينة:

أ- أن تكون العينة من الأهمية بحيث تستحق هذا الجهد المضاعف . وهذا متروك لرؤية الجامع لها ، ومن الأفضل أن يشاركه الرأى خبير فى نفس التخصص.

ب ـ لكى يتيقن الباحث من أن أقوال الرواة والأدلة متعارضة حقاً، ينبغى أن يتأكد من أن التعارض منصب أصلاً على العينة ذاتها . وهذه الخطوة لا تكون سبباً فى رفض العينة؛ نظراً لأن الاحتمال الثانى هو أن يكون جانب من جانبى التعارض صحيحاً. وفى مثل هذه الحالة لابد للجامع الميدانى من أن يسعى إلى معرفة أى المصدرين يمكن الاعتماد عليه .

جـ ـ لا عبرة بعدد الرواة وكثرة الأدلة ، إذ ربما تكون العينة هى نتاج إبداع خاص لأحد المبدعين الشعبيين ولم تجد طريقها نحو الانتشار بعد ، أو أن تكون إنتاجاً خاصاً به ولم يقم بعرضه على الآخرين بعد ، ويحمل كل الخصائص الشعبية ، وتتحدد معالمه البيئية والجمالية من خلال تلك الخصائص.

وعندئذ، فإن الجهد المضاعف الذى يبذله الجامع الميدانى فى سبيل الوصول إلى حقيقة العينة، يمثل أهم مافى شخصية الجامع وهى الأمانة فى العمل . وينعكس هذا الجهد بعد ذلك على طبيعة الاقتناء للمتحف ، وذلك لأن الاقتناء فى المتحف يعتمد فيما يعتمد على مصداقية العينات

المعروضة داخله ، ومدى تعبيرها عن الأصالة والثقافة الشعبية.

**ولنتساءل بعد ، ما هو متحف التراث الشعبى ؟ وماهى أشكاله وأدواره العلمية والعملية؟**

متحف التراث الشعبى هو المكان الذى يحتوى على مبانٍ وحدائق وأماكن تشغلها جميعاً إبداعات الثقافة الشعبية . ويتم عرض تلك الإبداعات وتقديم نماذج حية من الإنتاج الفنى أمام المترددين على المتحف. ويخصص هذا المتحف للبحث والدراسة والمشاهدة، إلى جانب ما يقوم به فى خدمة الثقافة والتربية والترفيه . والمتحف بهذه الصورة يعتبر مركزاً إشعاعياً، هدفه الأساسى العلم والثقافة والتعليم . وعلى ذلك يمكن القول: إن المتحف بمثابة البانوراما الحية التى تعبر أمام المتلقين عن انماط لثقافات بيئية اجتماعية لها صيغها الشعبية ، والتى تتوحد جميعها فى ثقافة الوطن الأم، وتعبر فى ذات الوقت عن شخصيتها المتميزة.

وأنواع متاحف التراث الشعبى يمكن تقسيمها فى ثلاث اتجاهات ، كل منها له طبيعة خاصة فى العرض والوظيفة، وإن كانت جميعها معاً تؤدى نفس الهدف ، وهى :

**أ- المتحف الشامل**
**(المتحف الوطنى للثقافة الإبداعية الشعبية):**

وهو المتحف المقام على فكرة التقسيم الجغرافى للثقافة الشعبية إلى أقاليم؛ كل إقليم على حدة . ويقام هذا المتحف فى عاصمة الوطن الأم، وتخصص له مساحة كبيرة من الأرض تتسع لتضم الأشكال التعبيرية والمادية والإنتاجية من الأشغال الفنية لكل بيئة ثقافية داخل كل إقليم . ومن الأهمية اختيار الموقع العام لتشييد مثل هذا المتحف بالشكل الحضارى المناسب الذى يجسد الشخصية الثقافية الوطنية.

**والخطوات التى تتخذ عند تشييد مثل هذه المتاحف الشاملة هى : -**

١- تخصص مساحة من الأرض لكل إقليم ، بحيث تكون هذه المساحة فى النهاية ممثلة ، بما يقام عليها وفيها من منشآت ، للثقافة الشعبية للإقليم المخصصة له . يراعى فيه ضرورة تخصيص أكثر من مساحة للإقليم الذى يتميز بتعدد الثقافات الشعبية، حتى تكون الصورة النهائية معبرة عن الإقليم وخصائصه . ومثال ذلك نجد ان هناك بعض الأقاليم التى يتشكل بنيانها الثقافى من بيئات بدوية وزراعية مثل محافظة الشرقية ، ولكل بيئة منهما مجالها الثقافى الذى يتمثل فى عمارتها وفنونها وعاداتها .. إلخ.

٢- ضرورة توفير المناخ العام الذى يمثل جغرافية الإقليم وطبيعته ، حتى تنعكس على الآخرين مصداقية العرض، وبالتالى معايشته . فإذا كان المكان مخصصاً لمدينة رشيد مثلاً، التابعة لمحافظة دمنهور، فلابد أن تعطى الأبنية والإطار العام لها انطباعاً بالحرف وأشغالها ، وأيضاً) بالنخيل والزراعة، وهكذا يتحقق التأثير المباشر.

٣- والأقسام التى تضمها كل مساحة إقليمية تنحصر فى:

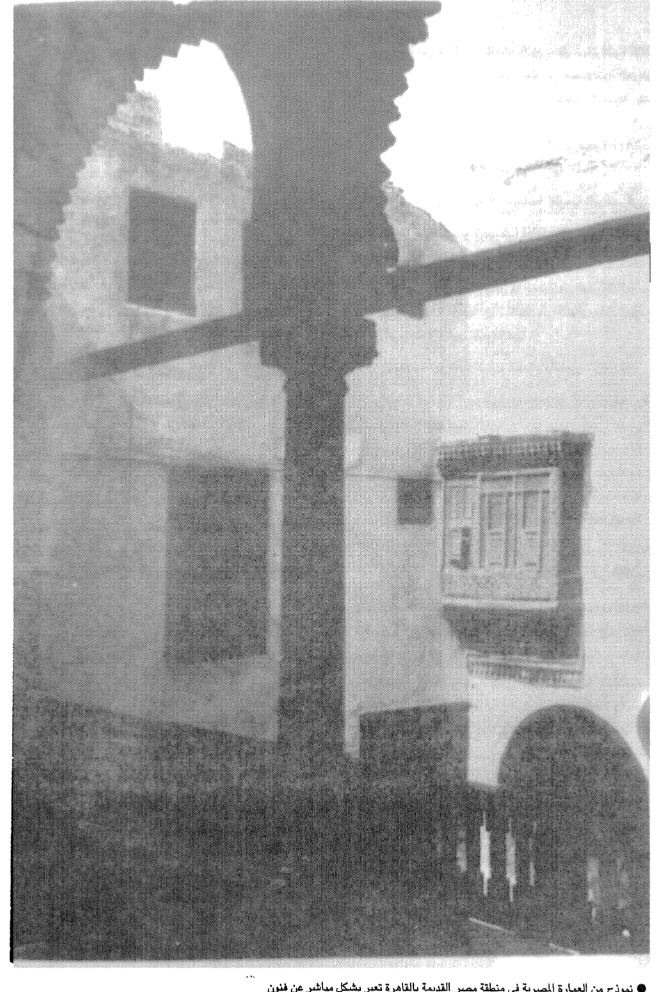
- العمارة التقليدية والبيئية للإقليم ، ولكل ثقافة به إذا كان هناك تعدد فى البيئات .
- إعداد تلك العمائر بكل ما يعبر عن الحياة اليومية والمعيشية داخلها، والتأكيد على الممارسات اليومية التى تتم وأسلوب الحياة فيها.
- الأثاث والمنقولات وأدوات الطعام والخبيز ، وغيرها .
- أدوات العمل اليومى ، ومعدات العمل الحرفى والتخصصى .
- الأشغال الفنية والتطبيقية.
- أماكن الورش والصناعات التقليدية والبيئية.
- الملابس والحلى وأدوات الزينة ولعب الأطفال وغيرها.
- نماذج من منتجات البيئة فى الزراعة والصيد بمختلف أشكاله .. إلخ ، وكل ما يمثل الثقافة المادية فى الإقليم.

بالإضافة إلى هذا توجد أقسام أخرى فى المتحف مشتركة ومكملة لبعضها ، ولا يمكن أن يكتمل المتحف بدونها، وهى :

١- صالة المتحف الدائم ، وهى القاعة المغلقة المخصصة للعرض الفنى للثقافة المادية والأشغال الفنية ، والحرف والصناعات التقليدية والبيئية . ويتم التنسيق فيها إما بالتقسيم النوعى للمنتجات، وإما بالتقسيم الجغرافى للأقاليم.

٢- صالة المعارض السيارة ، وفيها تُقام المعارض المتنوعة المتصلة بالفنون الشعبية المحلية أو المقامة عن طريق التبادل الثقافى فى بلدان العالم . وهى صالة مغلقة تلحق بها الحجرات المعاونة.

٣- قاعة السينما والمحاضرات والندوات ، ويلحق بها مكتبة فيلمية .



● نموذج من العمارة المصرية فى منطقة مصر القديمة بالقاهرة تعبر بشكل مباشر عن فنون القباب التى تميز بها العمارة التقليدية

٤- صالة العروض الفنية ، ويمكن أن تصمم على أساس الاستخدام الشتوى والصيفى فى آن واحد ، ولذلك يستحسن أن تقام وسط حديقة.

٥- المكتبة العلمية ، وهى تضم الكتب المتخصصة فى مجال الفنون والآداب والاجتماع مع المراجع والدوريات والميكروفيلم وأجهزة التصوير الضوئى والكومبيوتر ، ومن الأفضل أن تلحق بها قاعة للعرض الفوتوغرافى.

٦- كافتيريا تبنى بتصميم متكامل يعطى الانطباع بالشخصية القومية ، وتجهز كمكان يمكّن الباحثين من التقابل والمناقشة ، وبذلك تكون متعة ثقافية للمترددين على المتحف.

٧- قاعة الاستماع والتسجيل الموسيقى.

٨- حجرات تقنيات البحث الميدانى ، وإصلاح الأجهزة.

٩- أماكن الورش التقليدية والبيئية ، والتى يجب أن تعبر بقدر الإمكان عن أشهر تلك الفنون فى الثقافة المحلية.

١٠- قسم صيانة المعروضات (رفا - نجّار - حدّاد) بالإضافة إلى قسم الحفاظ على المعروضات من الفطريات وخلافه.

١١- أماكن الإداريين والفنيين والحراسة.

١٢- المخازن (مخزن دائم - وآخر ترانزيت)

١٣ - صالة المبيعات والتسويق.

**ب- متحف التراث الشعبى الإقليمى :**

هذه النوعية من المتاحف تقام فى كل إقليم ، وتجمع فيها الأشكال الفنية التى تعبر عن ثقافة الإقليم ، وعن أهم الأنشطة الإنتاجية الحرفية والصناعية به ، وكذلك ما يكشف عن عاداته وتقاليده الخاصة .

ولا شك أن هذه النوعية من المتاحف الإقليمية تعتبر صورة مصغرة من المتحف الشامل الموجود فى عاصمة الوطن . إلا أن دوره لا يقل أهمية عما يقوم به متحف العاصمة ، ذلك لأن دوره فى حماية الثقافة المادية فى الإقليم له تأثيره الكبير على مستقبل هذه الثقافة واستمراريتها ، ولذلك تحرص بعض الأقاليم على إنشاء مثل هذه المتاحف ، معتمدة فى ذلك على أربعة دوافع أو محاور أساسية ، وهى :

١- **الدافع الثقافى :** أن يقوم المتحف بدوره فى تعريف رواده المحليين بثقافة بيئتهم مجتمعة داخل المتحف ، وكذلك العمل على تنمية معارفهم بالثقافة المادية وما فيها من عناصر جمالية ونفعية ، وكذلك حثهم على الممارسة اليدوية واستغلال خامات البيئة فى عمل مفيد.

٢- **الدافع النفسى :** ويتجسد فى تشجيع المبدعين من الفنانين الشعبيين فى الإقليم على الاستمرار فى الإنتاج ، وذلك بعرض إنتاجهم والاهتمام به من قبل المسئولين ، بالإضافة إلى التقائهم بالمترددين على المتحف.

٣- **الدافع الاقتصادى :** تتجه بعض الأقاليم إلى الاستفادة من هذه المتاحف باعتبارها إعلاماً عن المنتجات الفنية الأصيلة ، والتى يقبل على اقتنائها أكبر عدد من المترددين على المتحف ، بالإضافة إلى إمكانية التصدير إلى الخارج.

٤- **الدافع التعليمى والتربوى :** إن وجود مثل هذه المتاحف ، يجعل من العملية التربوية عملية إيجابية ، إذ إن لها دور كبير فى حثّ الصبية والفتيان على تذوق ما فى ثقافة الإقليم من فنون يدوية وحرف وصناعات تقليدية، وتجعلهم يقبلون على مدارس تعليم هذه التخصصات الفنية ، لتخريج أجيال من الحرفيين والمبدعين المتفهمين لأصول العمل الشعبى.

ويهمنا هنا أن نؤكد على أن ما يتم جمعه للمتحف الإقليمى يجب أن يكون إطاراً للناحية الثقافية للمجتمع الإقليمى ، وأن ما يتم جمعه وعرضه داخل المتحف ، لن يكون له الأثر المفيد على المحاور السابقة ، وعلى مستقبل الثقافة المادية واستمراريتها ، مالم تتوافر فيه الوحدة الموضوعية ، والتنسيق المتكامل ، والخدمة الإرشادية الواعية بعملها ومسئوليتها.

**جـ - متحف التراث الشعبى البيئى :**

وهذه النوعية من المتاحف البيئية مهمة إلى حد كبير ؛ حيث تقام وسط البيئة الثقافية التقليدية ذاتها ، ويشارك فى إعدادها أهالى المنطقة مع المسئولين بها ، ويسهم فى إنشائها أصحاب المهن التقليدية والأشغال البيئية . وهى صور حية تعبر عن الحياة اليومية بما تتضمنه من أشغال وأسلوب المعيشة ،والسلوكيات العامة للأفراد، وتفاعلهم مع بعضهم . وتتركز مفاهيم إنشائها على المحاور الآتية :

١- **البعد الإنتاجى :** يعتبر هذا المتحف بمثابة عرض مكشوف لأعمال المبدعين الشعبيين بالمنطقة ، فهم يقومون بالإنتاج الدائم أمام المترددين على المتحف.

**٢- البعد الاقتصادى :** يعتمد المتحف البيئى على تسويق الأعمال الفنية .

**٣- البعد التعليمى :** يؤدى المتحف دوراً مهماً فى نقل الخبرات من جيل إلى جيل ، وذلك عن طريق التعليم المباشر أو التلقين والمشاهدة . وإلى جانب هذا فإن المتحف يؤدى دوراً تربوياً واضحاً، ويدعم العلاقات الاجتماعية بين الأفراد بعضهم وبعض، ويقوى الصلات بين الأفراد وإنتاجهم الفنى.

**٤- البعد التراثى :** يحافظ المتحف على المنتجات الأصلية بالمنطقة ، ويقوم بعرضها ودراستها وتصنيفها وتدوينها بالشكل الذى يحفظ لها كيانها، ويعمل على أن تكون مصدراً أصلياً ومرجعاً مثبتاً للوحدة الإنتاجية والجمالية.

**٥- البعد البحثى العلمى :** إن هذه المتاحف تعد من أهم المراجع المرئية عند إعداد الدراسات الشعبية حول المنطقة ، كما تعاون بشكل مباشر فى إعداد خريطة وطنية للفن الشعبى الوطنى.

**٦- البعد الفنى :** وهذا البعد من الأهمية بحيث يأتى فى مكانه هذا للتأكيد على دوره الهام فى نجاح الأبعاد السابقة عليه . وتتمثل أهميته فى حماية المبدعين الشعبيين فى بيئة المتحف ، بإتاحة الفرصة لهم لمداومة الإنتاج الخاص بهم ، وبتوفير حياة كريمة مناسبة تعاونهم على التفرغ للإنتاج . ومع هذا لابد من خطة للمقتنيات الفنية وخطة تسويق لأعمالهم ، ضماناً لزيادة دخولهم المادية . كذلك يتيح المتحف لهؤلاء المبدعين مكاناً يدربون فيه الأجيال الجديدة على الإنتاج . ولا شك أن هذا كله يشكل ضماناً للثقافة المادية يعطيها القدر الأكبر من الحماية ، ويحمى المهن التقليدية والبيئية من الاندثار .

ولكى يتحقق هذا ، يجب عند وضع التصور الكامل لهيكل بناء المتحف ، أن تخصص أماكن مناسبة للمبدعين تستغل كورش إنتاجية، يمارسون فيها الإبداع الفنى والإنتاج الحرفى ، هذا من جانب . ومن جانب آخر ، ينبغى ـ كخطوة من خطوات حماية الفن التقليدى ـ مد جسور التعاون مع المبدعين فى أماكن إقامتهم ، عن طريق إمدادهم بالخامات اللازمة وبالتمويل المناسب أيضاً، وبعدها تتم عملية تقييم الإنتاج والاقتناء الأمثل لها . ويجب أن يراعى عند إنشاء مثل هذه المتاحف أن تكون معتمدة على الإطار المعمارى المتميز كظاهره فنية فى البيئة ذاتها.

**وهذه النوعية من المتاحف البيئية تتكون من الأقسام التالية :**

١- قسم المعروضات الفنية الدائمة .

٢- قسم المعروضات والتسويق .

٣- قسم شعب الإنتاج البيئى .

٤- صالة العروض الفنية والسينما والندوات .

٥- مكتبة متخصصة وعامة.

٦- قسم الأجهزة والصيانة.

٧- المضيفة.

**ونتساءل بعد ذلك ، عن كيفية إعداد متحف للتراث الشعبى ، وعن الخطوات الفنية والعملية التى يجب اتباعها عند إعداد مواد العرض بالمتحف .**

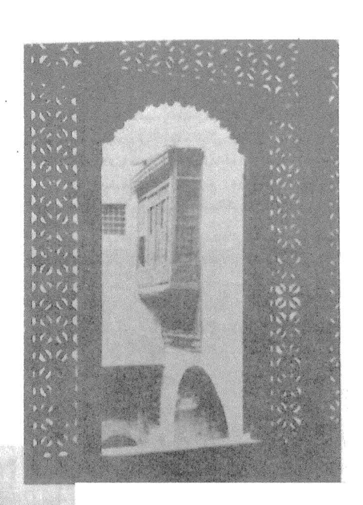
وللإجابة عن هذا التساؤل يجب أن نتذكر أن الإجراءات التى ينبغى اتخاذها لإعداد مواد العرض ، إنما تبدأ فور الانتهاء من دراسة الخطة الخاصة بإنشاء المتحف وتحديد وظيفته وتخصصه . وفى الوقت ذاته تكون الإجراءات الخاصة بالبناء قد بدأت عملها فى تنفيذ بناء المتحف وتجهيزه من الناحية الإنشائية والمعمارية ، طبقا للتصميمات المعدة لهذا الغرض.

إن هناك بعض الضوابط اللازمة والخاصة بإنشاء متحف متخصص تعرض فيه مواد فولكلورية متنوعة ومختلفة، بجانب الخدمات المكملة لها . من ذلك يمكن أن نحدد سياسة خاصة للتعامل مع المواد التى ستعرض فى المتحف ، خاصة أنها مواد لها حيويتها ، ويغلب عليها طابع الاستمرارية ، بين الناس وبين المنتفعين بها فى حياتهم اليومية. وهذه المواد فى الغالب ما تكون معاصرة لنا، وتوجد بيننا، والعثور عليها لا يتم بالقطع عن طريق أعمال الحفريات أو التنقيب فى أطلال التاريخ وغيرها. كما أنها مواد يمكن تصنيعها الآن بنفس المواصفات التى كانت عليها فى الماضى. وعلى ذلك فإن الضوابط المتصلة بجمع المادة الشعبية تخضع للمنظور الفولكلورى ، وهو الذى يحكم إجراءاتها فى انتقاء المادة.

**وإذا أردنا أن نتعرض لهذه الضوابط وجب علينا ترتيبها وفقاً لخطوات العمل فى إعداد المتحف:**

١- تكوين فرق البحث الميدانى : وهذا هو الضابط الأول، إذ إن لهذه الفرق أهمية كبرى فى جمع المادة ، وبالتالى يجب

● توظيف المشربيات فى أعمال الديكور الخارجى للبيت العربى تبرز شكل فنون المعمار التقليدى المصرى



أن تكون مدربة تدريباً عالياً، ومؤهلة علمياً، ولديها الخبرة اللازمة لرصد العينة الشعبية وجمعها وفقاً لقواعد علمية وفنية خاصة . ومن المستحسن أن تكون الموضوعات الخمسة فى علم الفولكلور هى الأساس الذى يبنى عليه تشكيل المجموعات .

٢- تقسم المواطن الثقافية إلى تقسيمات جغرافية بعد ذلك ، وتبدأ الفرق عملها على أساس رؤية جغرافية ورؤية تخصصية .

٣- ضرورة الجمع الميدانى الشامل، فلا يتوقف الجامع عند حد جمع المادة المنتجة فقط ، بل عليه أيضًا أن يجمع آلات ومعدات التصنيع والخامات وغيرها، لأنه من المفيد تصور كل عينة بمراحل تشكيلها والأدوات المصاحبة لهذا التشكيل .

٤- أن يهتم الجامعون الميدانيون بالمواد اللازمة للمتحف. ولذلك فإن الحاجة العملية تتطلب البحث الجاد عمّا هو أقدم وأكثر أصالة، وخصوصاً إذا كانت هناك عينات قد اندثرت بالفعل ، أو لم تعد تستخدم ، ولم تعد تنتج.

٥- فى جمع التراث المادى ، يحتاج الأمر - قبل النزول إلى الميدان - أن تكون هناك دراسات كافية عن أهم الأشكال المادية والتعبيرية والعادات والتقاليد فى منطقة الجمع ، وأن تعد خطة متكاملة تحتوى على ما يجب جمعه من مواد فولكلورية، وتكون مع الجامعين كل حسب مأموريته فى الجمع الميدانى.

٦- ضرورة الاهتمام بتسجيل البيانات اللازمة عن كل عينة تمَّ جمعها فى الميدان ، وفور الحصول عليها . وضرورة استخدام تقنيات البحث الميدانى فى عملية جمع المواد من البيئة، وتسجيل البيانات ، حتى تكون معينا للذين سيقومون بالإجراءات الفنية بعد ذلك.

٧ - كيف يتحصل الجامعون على عينات العرض للمتحف؟ هناك سبل متعددة لهذا الغرض، وهى فى مجموعها تعمل معاً، ولا يمكن الاستغناء عن إحداها. ولهذا يجب على الجامعين الميدانيين اتباع خطواتها للحصول على العينات. وهذه السبل هى:

( أ ) **البحث الميدانى :** وفيه يتم الجمع الميدانى أيضاً، وهو العمل المحورى الذى تنبنى عليه سلامة الخطوات التى تليه، ففى البحث سيتمكن الجامع من كشف الظواهر الفولكلورية ونواتجها العملية، ثم رصدها وتحديد العينات اللازمة منها للعرض بالمتحف، ثم الاقتناء .

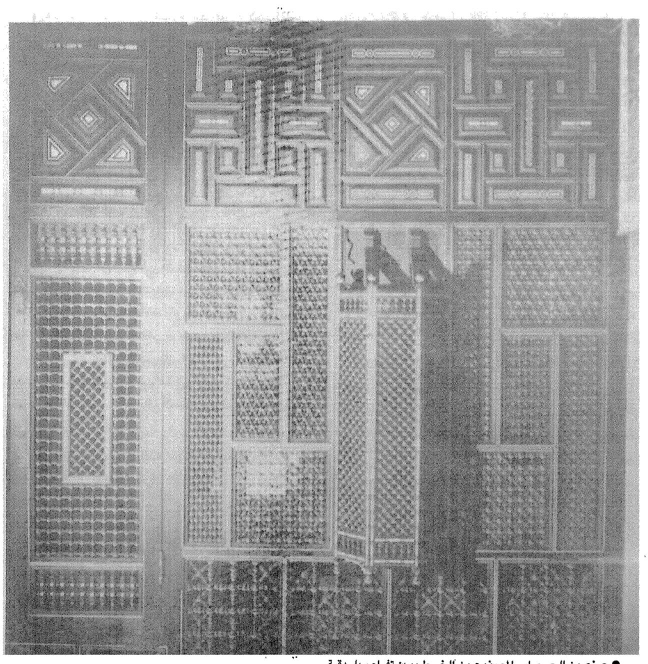
(ب) **الاقتناء :** وهو يتم بطريقتين، الأولى: عن طريق الشراء، والأخرى عن طريق الإهداء. وفى كلتا الحالتين يجب على الباحث أن يكون واعياً بتأثير ذلك على استمرارية عمله فى المنطقة. وللاقتناء ميادينه المتنوعة، فهناك ميدان الصنّاع انفسهم، وهناك ميدان الاقتناء الذاتى وهم المستفيدون من هذا الإنتاج للاستخدام اليومى، وهناك العينات التى يقوم بعض الأفراد بشغلها لهم أو لذويهم، وهو الميدان الرئيسى لجمع الفنون البيئية من أصحابها الحقيقيين.

ولاشك أن هناك بعض الصعوبات التى ستواجه الجامع الميدانى عند تقدير الثمن المناسب للعينات المختارة؛ والسبب يعود إلى عدم وجود ثمن محدد لهذه العينات، وخصوصاً إذا كانت من المقتنيات الخاصة لبعض الأهالى. ولكن فى النهاية يكون الثمن الذى يحدده الجامع بمثابة المسئولية العلمية تجاه القيمة الحقيقية للعينة، وخصوصاً إذا كانت نادرة وغير متداولة.

(جـ) **الإهداء عن طريق الجمعيات والهيئات العلمية والهواة:** وهذه الطريقة من الطرق المهمة للحصول على بعض العينات القديمة والتى لها قيمتها الفولكلورية، وأحياناً تكون هذه العينات من الندرة، بحيث يصعب أو يستحيل العثور على مثيلتها فى الوقت الحالى، بالإضافة إلى هذا ما يقوم به الهواة أحياناً من جمع العينات الفولكلورية التى تتضمن أبعاداً فنية فولكلورية على مستوى عالٍ من القيمة.

وللإهداء بعض القيود والقواعد المتبادلة بين مَنْ سيقومون بالإهداء وإدارة المتحف. ومن هذه الشروط التى يضعها الجانب الأول عدم التصرف فى العينة، أو أن توضع فى مكان خاص بعيداً عن المجموعات المثلية لها. وهكذا يتعين على الجانب الثانى التقيد بهذه الشروط والعمل على تنفيذها بدقة، حتى يصبح هذا الفعل من جانب المتحف حافزاً على الإهداء من الآخرين. وعند قبول الهدية ينبغى على المتحف مراجعة البيانات المصاحبة لكل عينة مهداة بدقة، ومضاهاة النتائج بالدراسات السابقة حول الموقع الجغرافى، والظاهرة الفنية المصاحبة لها.

( د ) **التبادل الثقافى:** يتم ذلك فى إطار التبادل بين المتاحف وبعضها أو بين الجمعيات والهيئات العلمية أو بين المتحف والهواة. فأحياناً يلجأ البعض إلى مبادلة مجموعات من العينات المتكررة لديهم، طلباً منهم للاستفادة بعينات جديدة لم تكن لديهم مثلها. وهذه الطريقة مفيدة جداً



● جـزء من الحـجـاب المصنوع من الخـرط يبين تفـاصـيل دقـة الصناعة فى عمل المشربيات من الخشب المعشق المطعم بالعاج

للمتحف، وخصوصاً إذا كانت هذه العينات من جهات أو أشخاص متخصصين فى ذات المجال، وذلك للاستفادة من بعض العينات الأصيلة، والتى لم يعد بعضها يُنَفَّذ فى الوقت الحالى.

وإذا كان المتحف سيقوم بنسخ أعمال مشابهة للعينات التى حصل عليها، فعليه فى هذه الحالة أن يقوم باستئذان صاحب العينات قبل القيام بهذا التصرف، فإذا جاء الرد بالرفض، وجب على المتحف الالتزام بذلك.

**وبعد هذا.. نأتى إلى الجزء الخاص بالإجراءات الفنية، التى يجب أن تتبع فى حفظ العينة وعمل السجلات اللازمة للمعروضات بالمتحف.**

**١ ـ التسجيل والتصنيف، وطرقهما الفنية :**

يعتبر تسجيل العينات العمود الرئيسى فى عظمة أى متحف، فالعينات وحدها دون أن تسجل بياناتها بطريقة علمية ومنظمة، تفقد أهم قيمها البحثية، ففقدان المعلومات حول العينات يجعلها مع مرور الوقت بلا بطاقة تحدد جوهرها ومكانها... إلخ.

إن القاعدة الأساسية التى تتمركز حولها الخطوات الفنية للتسجيل هى حماية العينات من الضياع والفقدان، وعدم تراكم العينات بعضها فوق بعض؛ ولذلك فإن تأجيل خطوات التسجيل يستوى مع عدم الاهتمام بالتسجيل، لأن الخطورة هنا تكمن فى أن المعلومات التى تم جمعها من الميدان، إن لم تسجل فى حينها، يصعب على الجامع بعد ذلك تذكر عناصرها ومادتها. وبالإضافة إلى أن تراكم العينات من مناطق مختلفة يجعل الأمر بالغ الصعوبة إن لم يتم التسجيل فور استلام المتحف للعينات.

ومما يثير الانتباه أن التعامل مع العينة الفولكلورية، ونحن نحاول أن نتتبع خطوات العمل الفنى المتحفى لها، يختلف عن التعامل مع أى من العينات الأخرى للمتاحف المتخصصة مثل الآثار والفنون والحفريات مثلاً؛ ذلك لأن العملية التسجيلية فى الثقافة المادية تبدأ من الميدان ومن واقع الحقائق التى تروى على ألسنة الرواة أنفسهم. ومما هو جدير بالذكر، أنه حينما يجمع الجامع الحقائق المتكاملة عن العينة، ثم يقوم بعد ذلك بتنظيمها بالشكل الذى يعاون على التسجيل المتحفى، عليه أن يحرص كل الحرص على إبراز الخصائص الفنية والوظيفية، وأيضاً عليه الالتفات إلى التغيرات التى طرأت على العينة بمقارنتها بغيرها فى الفترة التى جمع فيها المادة حتى وإن كانت الظواهر لا تؤكد على ذلك. فقد يكون لهذا التغير دلالة على التغير الاجتماعى أو الحرفى، إلى آخره. ومن الواضح أن الجمع الميدانى فى وقتنا الحالى سيؤكد على أن هذا التغير الحادث أحياناً فى بعض العينات لا يحدث نتيجة لأساسيات ثابتة، بل يحدث نتيجة للحياة، وتغير الأنماط المعيشية، والمزاجية لأفراد المجتمع. وعندما يحدث هذا التغير فى بعض مظاهر الثقافة المادية، فإنه لا يحدث من تلقاء نفسه، بل الذى يتغير أولاً هم أصحاب الثقافة ذاتهم، وينعكس هذا بدوره على الثقافة المادية. وهذه هى الواجبات التى يجب أن يضطلع بها الجامع الميدانى للوصول إلى الحقائق المتكاملة للعينة، طالما أن العينة لها حضورها الشعبى.

**ويتم ذلك بترتيب المعلومات وتنظيم أدوات الجمع، بحيث يمكن من خلالهما الوصول إلى الآتى :**

١ ـ تحديد المتغيرات التى طرأت على العينات.

٢ ـ تحديد بدايات حدوث التغيرات، مع ملاحظة التغيرات الأخرى فى البيئة.

٣ ـ تحديد الوظيفة المخصصة للعينات قبل وبعد التغير.

٤ ـ تحديد دور العينة وتأثيرها بعد التغير على الجماعة.

٥ ـ الأبعاد الفنية والاجتماعية للعينة.

**( أ ) الخطوات الفنية اللازمة لتسجيل العينات بالمتحف:**

ينبغى على مَنْ يتناول عملية تدوين البيانات حول العينات، بهدف تسجيلها فى سجلات المتحف، أن يكون ملماً تماماً بالطرق الفنية الخاصة بعملية تدوين الوثائق الفنية، وأن يكون عارفاً بخطوات التسجيل من الناحيتين العلمية والفنية، لأهمية ذلك فى تكامل الخطوات المتتالية والهادفة إلى حماية المعروضات بالطرق التى تحفظ للمتحف مقتنياته من الضياع، وحفظ البيانات الخاصة بالعينات من التشويه، سواء أكان هذا نتيجة نقل المختصين والعارفين بالعهدة، أو نتيجة نسيان البعض منهم لمصادر هذه العينات مثلاً.

وهذه الخطوات أو ما يتبعها من شروح، تبين الأداء الأفضل عند القيام بهذا العمل:

١ ـ فى البداية، يجب إعطاء أرقام مسلسلة لكل العينات الموجودة بالعهدة، بصرف النظر عن اختلاف أنواعها أو خاماتها، أو تباين مواطنها. ويتم تتابع الأرقام فى ذات التسلسل كلما ورد إلى المتحف عينات جديدة، إذ يجب أن

تدون على نفس المنوال التسلسلي. وفي الوقت ذاته يتم تسجيل هذه الأرقام في دفاتر العهدة، مع ملاحظة كتابة نوع العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة ورود العينة.

٢ ـ ان تكتب الأرقام على طرف كل عينة بالقلم الأحمر، على أن يكون اللون من الألوان الثابتة.

٣ ـ لاشك أن البيانات التى تكتب فى الدفاتر لها أهميتها، فهى المستند الذى يمكن الرجوع إليه عند الحاجة. ولذلك فإن عملية التدوين عليها أن تتمثل طريقة المختصر الشامل الجامع، وأن تكتب البيانات التى تتضمنها بخط واضح، مع ضرورة الاهتمام بتسجيل مسمى كل عينة، كما ينطق فى بيئته المحلية، ولهذا ينبغى «تشكيل» هذا المسمى تشكيلاً مطابقاً للنطق.

٤ ـ تستخدم الطريقة الشاملة فى كتابة التواريخ؛ لأهمية ذلك فى توثيق العينات، فيجب كتابة تاريخ ورود العينة بالأرقام وبالحروف فى آن واحد، بالإضافة إلى ذكر جامع العينة، وإيضاح ما إذا كانت العينات وردت للمتحف عن طريق الشراء أو التبرع أو التبادل. أما إذا كانت قد وردت كإعارة للعرض فقط ولمدة محدودة، فيجب ألا تدون فى هذه النوعية من الدفاتر.

٥ ـ يبنى التقسيم الرقمى لكل عينة على النمط الثلاثى، بمعنى ان يكتب عام التسجيل، ثم صنف العينة، ثم رقم الإضافة من الشمال إلى اليمين كالآتى: ٠١ ـ ٠٣ ـ ٩١. فهذا الرقم متكاملاً يعنى أن التسجيل تم عام ١٩٩١، وصنف العينة رقم (٣) ، ورقم الإضافة فى السجل (١).

٦ ـ من الأهمية ان يترك المُسجِّل مكاناً بالدفاتر أمام كل عينة ليضيف رقم العينة بعد عرضها بالمتحف. وهذا الرقم يتضمن رقم مجموعات العينات بالقسم، ويكتب الرقم الخاص بالعينة والرقم الخاص بالقسم بالدفتر بعد ذلك.

٧ ـ من الضرورة عمل رقم لكل عينة فور استلام المخازن لها، وذلك على بطاقة تربط مع كل عينة نقلاً من الدفاتر، ويكتب الرقم بخط واضح وبلون ثابت. ويتحرك هذا الرقم مع العينة حتى تأخذ طريقها للعرض بالقسم الخاص بها.

٨ ـ من الأفضل، بل من الضرورى، أن يكون هناك لكل دفتر، إضافة للعهدة، دفتر آخر، تدون فيه الأرقام والبيانات المسجلة فى الدفتر الأول بنفس الدقة وبصورة طبق الأصل. على أن تحفظ هذه الدفاتر بعد ذلك كسجلات احتياطية فى خزينة خاصة، حفاظاً على العهدة وعلى البيانات الخاصة بها من الضياع او التلف.

٩ ـ يجب عمل بطاقات للدليل عن العينة فى فيش خاصة تكتب فيها أرقام التدوين والإضافة والعرض المتحفى مع اسم العينة ونوعها، وأخرى تكتب فيها العينة واسم الجامع ومنطقة أو جهة الورود وكيفية الحصول على العينة، مع الأرقام الخاصة بها. وهذه الطريقة تسهل البحث عن العينة فى السجل.

١٠ ـ إن هذه الإجراءات التى تتم بصدد تسجيل العينات، لا تعتبر بديلاً عن الإجراءات التى تقوم بها المخازن والشئون المالية، من إضافة وصرف وغيرهما.

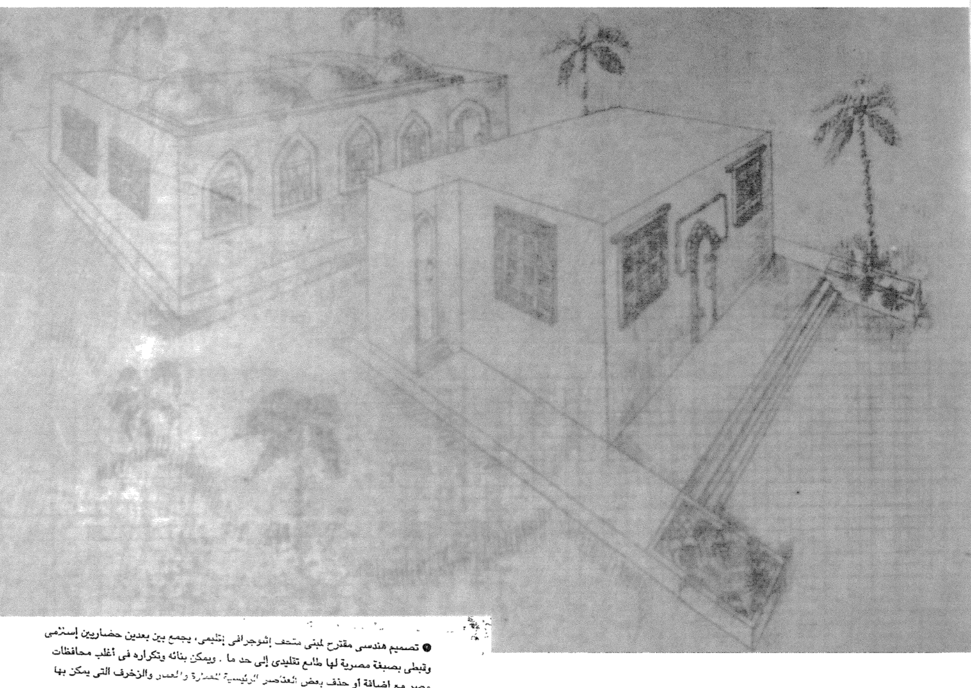
**ونتساءل بعد ذلك عن الخطوات التى تتبع بعد التسجيل والتصنيف، كإجراءات مكملة فى تنظيم العرض المتحفى.**

يجد منسق العرض بالمتحف نفسه أمام عينات متعددة فى أشكالها وفى خاماتها وفى مكانها وزمانها، أى يجد نفسه امام حقائق لابد وأن يجعل من العرض صوتاً معبراً عنها جميعاً، وشكلاً يؤكد على خصائصها الفولكلورية فى إطار من الوحدة النوعية والوحدة المكانية أيضاً. ومن هذا المنطلق تتجه هذه الدراسة إلى التقسيم الجغرافى فى التنسيق، وبالتالى فى العرض العام للمتحف، ولذلك أسبابه:

١ ـ إن التوزيع النوعى، من حيث نوعية الإنتاج، لا يعطى للوحدة حقها للمعايشة الكاملة مع الوحدات المنتجة فى ذات البيئة، وبالتالى فإن وجودها فى مناخ متحد يعطيها البعد الفولكلورى من خلال الدلالات المتعلقة بالبيئة وخصوصيتها التعبيرية بشكل خاص.

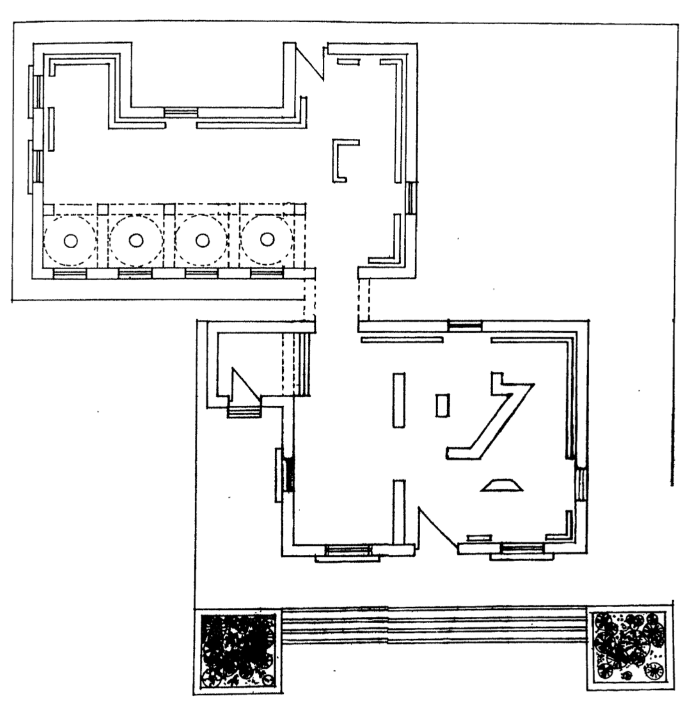
٢ ـ إن التوزيع النوعى للمعروضات، طبقاً لنوعيات الإنتاج والخامة، إن جاز فى العرض المؤقت فإنه لا يجوز فى العرض المتحفى الدائم.

وقد يوضح هذا، الصعوبات التى ستواجه منسق العرض عندما يضع التصميمات الخاصة بالعرض العام للمتحف، وأولى هذه الصعوبات هى ضرورة الحفاظ على الخصائص الموضوعية لكل عينة على حدة، وكل العينات معاً، والتى بغيرها لا يمكن أن يكون هناك تنسيق متخصص لمتحف مختص بمجال التعبير الإنسانى وإبداعه، وثقافته وفنونها. وهذا، على الرغم من تواجد عدد من المتخصصين فى مجال التصميم الداخلى والمزخرفين، وجهدهم وسعيهم إلى بلوغ الهدف المطلوب فى محاولات متعددة. إذ يقتضى هذا العمل نوعاً من التخصص الدقيق فى مجال تنسيق المتاحف الشعبية، ودراسة فى مجال الفنون الشعبية؛ علمية وتطبيقية، كما أشرنا إلى ذلك غير مرة. وعلى الرغم من هذا كله نجد انفسنا مقتنعين بأن التنسيق بهذه الكيفية أيضاً لن يثبت



● تصميم هندسى مقترح لمبنى متحف إثنوجرافى إقليمى، يجمع بين بعدين حضاريين إسلامى وقبطى بصبغة مصرية لها طابع تقليدى إلى حد ما . ويمكن بنائه وتكراره فى أغلب محافظات مصر مع إضافة أو حذف بعض العناصر الرئيسية للعمارة والعمد والزخرف التى يمكن بها المحافظة على الشخصية المكانية الإقليمية

● مسقط رأسى للتصميم السابق يبين فنون المعمار والخرط الخشبى الشعبى.



● مسقط أفقى للتصميم السابق يتضح منه حركة المعروضات وتفاعلها مع الساحة الكلية للمبنى وأثر القباب ومكانها فى التصميم

الحقيقة المتكاملة للمعانى الفولكلورية، بل يساعد فقط على بلوغها، وذلك لاختلاف المناخ العام بين العينات فى بيئتها الطبيعية وخصوصيتها، وبين المتحف كجهة عرض لها.

صحيح أن دور المنسق فى العرض المتحفى، سيكون الحرص على وجود نوع من الترابط بين أشكال البيئة وبين معايشة العينات فى إطار المتحف وتنسيقه. وبالتالى فإن منسق العرض سيبتعد عن الأسلوب الفنى الذاتى الصرف، والذى يطغى فى كثير من المجالات على جماليات العينات، ولكنه فى الوقت ذاته لا يضع مكانه بديلاً، لأن من الضرورة أن يكون هناك إطار جمالى للعرض العام، وبذلك تكون النتائج بين أسلوب التنسيق وبين العينات المعروضة فى صالح منسق العرض أكثر. ومع ذلك نؤكد على أن منسق العرض الدارس والواعى بأدواته الفنية وبطرق توظيفها فى المكان الموضوعى، سيتمكن من تحقيق التوازن بين رؤيته الجمالية الخاصة وبين أهداف العرض. وفى هذه الحالة هناك احتمال لنجاح العرض بنسبة كبيرة. لأن من الخطورة أن يتحول اتجاه العرض إلى اتجاه المتحف التطبيقى، الذى يعرض الأشغال والمصنوعات التقليدية لذاتها بعيداً عن ابعادها الفولكلورية.

وعلى الجانب الآخر من قضية العرض الفنى، نشير إلى أن متحف التراث الشعبى لا يقوم فقط من أجل الحفاظ على التراث من خلال العينات المعروضة به، ولا من أجل التوعية الثقافية والوظيفة الترفيهية، وإنما يقوم أيضاً من أجل الأغراض العلمية المتمثلة فى الدراسات والأبحاث المرتبطة بالفولكلور، والمرتبطة أيضاً عند الآخرين بموضوع الاستلهام الفنى للعينات وتوظيفها فى مجالات الإبداع المختلفة. ولذلك فإن التنسيق العام للمتحف لابد وأن يأخذ فى اعتباره هذا الجانب الحيوى.

نخلص من ذلك إلى أهمية العرض الفنى بالمتحف، وبالتحديد إلى أهمية التنسيق العام للمعروضات. وعلى كل حال ، ينبغى أن نذكر أن التنسيق لمثل هذه المتاحف يتم من خلال ثلاثة أشكال محددة، يمكن أن تكون فى مجملها الطريقة المثلى للعرض لو تمَّ التخلص من بعض العيوب الموجودة فى كل محور على حدة وهى :

١ ـ هناك من يعتمد عند التخطيط لعرض المعروضات على أن توضع العينات فى فترينات زجاجية بشكل خاص، وأمام كل عينة بطاقة تعريف بها وبالبيانات الخاصة عنها.

وهذا الاتجاه فى الحقيقة لا يعطى الإيجابية المطلوبة منه، نظراً لأن العينات تفقد متعة المعايشة مع واقعها البيئى تماماً، ويضيع عنصر التشويق والتصور الكامل عن حركتها فى البيئة.

٢ ـ وهناك اتجاه آخر، يعتمد فيه التخطيط على عرض كل العينات المتشابهة التى يمتلكها المتحف، بغية الاستفادة منها، وأيضاً للدلالة على حجم المقتنيات التى اقتناها المتحف. إن هذا التكثيف فى العرض ربما يؤكد على المعانى التى ينشدها المتحف، ولكن فى الوقت ذاته تضيع معه قيمة الأعمال وتفقد كثيراً من جوهرها، وتعطى إحساساً بالرتابة والتكرار. لذلك من الأفضل أن يتم انتخاب العينات التى تعبر بقدر الإمكان عن حجم مقتنيات المتحف وبشكل يبرز الخصائص العامة لهذه النوعية من الإنتاج ويؤكد على جمالياتها. وهذا التصرف من قبل منُسق العرض يتيح المجال لشرح العينة بشكل علمى وفنى.

ولا يضير بالقطع أن تجتمع الأشكال الثلاثة السابقة فى توحد فنى وهذا يعنى، أن يتم التنسيق بينها بالشكل الذى يؤكد على المعنى المحدد لقيمة العرض المتحفى، مع مراعاة القواعد الآتية:

١ ـ أن تكون الحركة العامة للرواد داخل المتحف وبين أقسامه ميسورة، وفى اتجاه واحد، بحيث يستطيع كل فرد مشاهدة المتحف بالكامل.

٢ ـ أن تكون البيانات مكتوبة على البطاقات بشكل واضح، وبالاختصار المفيد، بأرقام مسجلة من واقع السجلات، وأن توضع هذه البطاقات فى مكان لا يؤثر على رؤية العينة بشكل كامل.

٣ ـ أن تتوافر الإضاءة بشكل ينتشر بين المعروضات بطريقة تبرز جمالياتها، وتؤكد على أبعادها الحجمية والتفصيلية.

٤ ـ أن يتسق أسلوب العرض العام مع اتجاه الأمن العام وسلامة الرواد، وأيضاً سلامة المعروضات.

٥ ـ أن يساهم الديكور العام، والخلفيات اللازمة للإيحاء بالبيئة وما شابهها، فى إبراز العينات، والتأكيد عليها لتجذب الرواد، فهى فى الواقع الأساس الذى من أجله تم بناء المتحف.

٦ ـ ضرورة الاحتفاظ بالرسوم التخطيطية الأولية للتنسيق العام، والمدون عليها أماكن الأقسام المختلفة، وأماكن العينات فيها. وأيضاً الاحتفاظ بالرسومات الخاصة

بالتنسيق للعناصر المكملة للديكور، وذلك للرجوع إليها عند الحاجة لها، وخصوصاً) فى عمليات المراجعة المرئية على المعروضات، وعند الجرد للمتحف.

٧ ـ يجب أن تستخدم اللوحات الإرشادية بشكل فنى جذاب، يبرز خصائص كل بيئة على حدة.

٨ ـ يفضل عند استخدام المانيكان، أن يصمم بنفس المقاييس الذاتية لإنسان كل بيئة، لأن هذا الفعل وحده كفيل بأن يبرز الملامح الخاصة لكل زى. ويلاحظ عدم استخدام أسلوب التجريد، والتبسيط فى تصميمه.

٩ ـ يراعى عند استخدام المؤثرات الصوتية والضوئية، أن تكون موحية للآخرين بالمناخ العام للبيئة.

١٠ ـ يجب الاستعانة فى العرض بالماكيتات المجسمة لكل موضوع متكامل عن الحرف أو العمارة، أو أسلوب المعيشة والعمل اليومى، ليؤكد على الانطباع العام.

١١ ـ إعداد تصميم خاص لموظفى الأمن بالمتحف، حتى يتوافق مع طبيعة المتحف.

١٢ ـ يجب تخصيص أماكن للاستراحة داخل أروقة المتحف، يمكن الاستفادة منها فى مجالات مختلفة كاستراحة لكبار السن، أو للتمعن فى المعروضات ، أو لقراءة مقتطفات عن المعروضات .. إلخ.

والحقيقة أن هناك عدة إجراءات مهمة، تمثل جانباً آخر مهما من جوانب الإعداد للعرض الدائم، وهذه الإجراءات تبدأ قبل استلام المنسق للأعمال والعينات، ومنه ما يلى:

١ ـ ضرورة إعداد العينات للعرض بعد أن تتمّ عليها الإجراءات اللازمة لحفظها من التلف أو التآكل، خاصة أن أغلب هذه العينات تُستخدم فيها الخامات البيئية المعدّة بطريقة تتأقلم مع البيئة التى أنتجت فيها، وهذا الأمر من مهام قسم الترميم، والمعمل الكيميائى الملحق بالمتحف.

٢ ـ يجب أن تصاحب عملية تسليم العينات، عملية تسليم البطاقات التى أعدتها الأقسام المتخصصة؛ لأن هذه البطاقات سوف تساعد المنسق كثيراً عند وضع اللمسات النهائية للعرض.

٣ ـ أن تكون الورش قد قامت بتجهيز كل العناصر اللازمة والمكملة للتنسيق العام، مثل تصنيع الفتارين والمانيكانات وغيرهما من قواعد وحوامل .. إلخ، بالإضافة إلى كل الخلفيات المرسومة والمجسمات والماكيتات، وأيضًا اللافتات وغيرها؛ لأن التنسيق يتم وحدة واحدة وفى إطار موحد.

٤ ـ إعداد تسجيلات صوتية، كاملة أو مختصرة، عن معروضات المتحف ، حتى يمكن لمن يحب من الرواد، استئجارها لاستخدامها فى التعرف على العينات أثناء التجوال بالمتحف، حيث إن الشروح من الأمور الحيوية، والتى يحب أن يستفيد البعض منها بشكل خاص.

٥ ـ إعداد سجل مصور فوتوغرافياً وفيديو مع التسجيلات الصوتية عن المعروضات، وأهم خصائص البيئة وأهم ملامحها الثقافية والإنتاجية وموقعها الجغرافى ... إلخ.

٦ ـ من الأفضل أن يصمم شعار للمتحف، وإعداد المطبوعات اللازمة.

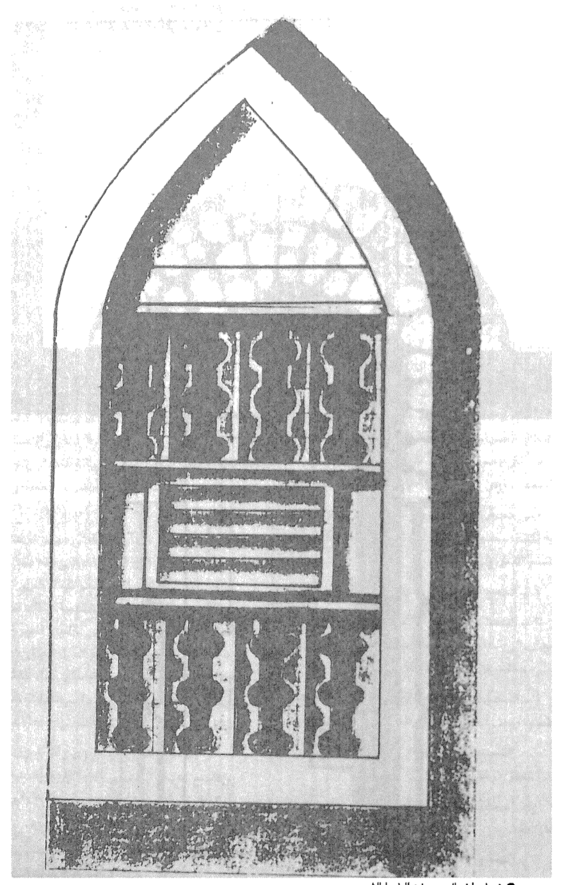
٧ ـ إعداد الدراسات الخاصة بحماية المعروضات عند عرضها عرضاً مستمراً ولمدد طويلة، وهذه الدراسات يجب أن تشتمل على التأثيرات المناخية على العينات والتأثيرات الأخرى كالأتربة والبخر والتلوث، بجانب تأثير الرطوبة واختلاف درجات الحرارة، ودراسة أثر الحشرات المختلفة كالعتة والحيوانات القارضة للأقمشة والجلود، والفطريات التى تصيب الأخشاب والمجسمات وغيرها.

٨ ـ إعداد الدراسات العلمية، أيضاً، حول أفضل الطرق الخاصة بحفظ العينات بالمخازن، حتى لا تتعرض هى الأخرى لعمليات التلف لأى سبب كان، خاصة أن هذه العينات ستظل مدة طويلة فى المخازن لحين الحاجة إليها للعرض بالمتحف.

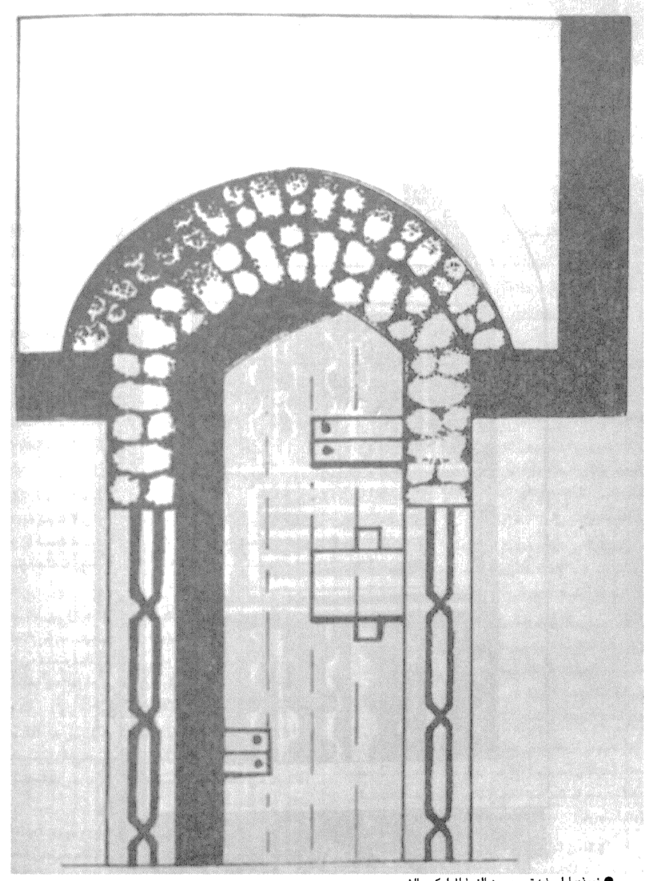
٩ ـ إعداد الملصقات اللازمة للدعاية عن المتحف وافتتاحه، وكذلك المادة العلمية التى ستستخدم فى الإعلام عن المتحف ومعروضاته. على أن تكون المادة معدة من قبل المتخصصين فى هذا المجال، ويتم إعدادها إعلامياً بعد ذلك من قبل المتخصصين فى الإعلام أيضاً.

١٠ ـ من الأجدى إعداد ماكيت كامل عن المتحف ومشتملاته، وبيان بأقسامه المختلفة، على أن يوضع هذا الماكيت فى مكان واضح ليتعرف الرواد على المتحف من خلال هذا المجسم.

ولطبيعة المتحف الخاصة، فإن وجود العاملين المتخصصين بإدارته يساعد كثيراً على الإلمام بنواحى الفنون الشعبية المختلفة، فضلاً عن أن هؤلاء العاملين هم المرآة التى تعكس نوعية الأداء والخدمة المتحفية. ولذلك فإن توصيف دولاب العمل بالمتحف والقائمين به وأدوارهم حسب



● نموذج لشباك يبدو فيه الخرط الشعبى



● نموذج لباب فيه تصميم من النمط المملوكى والشعبى

تخصصاتهم الفنية والإدارية والإرشادية والأمنية يعد أمراً ذا أهمية مطلقة.

والتساؤل الآن موجه إلى طبيعة العاملين بالمتحف وتخصصاتهم المختلفة، ونستطيع أن نحدد ذلك بعد أن نستعرض طبيعة العمل ذاته من خلال :

### *التنظيم الإدارى والفنى والعلمى بالمتحف:*

هذا المجال من التخصص الدقيق يتطلب العمل فيه نوعية خاصة من الأداء فى كافة أقسامه المختلفة، وبالتالى فإن الأمر يتطلب نوعية خاصة من العاملين القادرين على التفاعل مع هذه الخصوصية، وأن يكونوا قادرين على تلبية حاجة المتحف الإدارية والفنية والعلمية. فمثلاً ، من يرغب أن يعمل فى مجال الدراسات والبحوث عليه أن يكون ملماً بالمناهج العلمية لعلم الفولكلور، مع الإلمام بطرق الجمع الميدانى وتقنياته، ليكون قادرًا على التعامل مع الظاهرة الفولكلورية، والتعامل مع العينة كوحدة إنتاجية ممثلة للظاهرة كلها. ومثلاً مَنْ يريد أن يعمل فى مجال الإرشاد بالمتحف، عليه أن يكون ملماً بالفنون الشعبية وأجناسها الخمسة، وأن يكون واعياً بأشكال الحرف وطرق صناعتها، وإلى جانب ذلك يكون ملزماً بأن يعرف شيئاً عن وظائف العينات فى الحياة والطبيعة ، وعن جغرافية المناطق الثقافية.

وفى مجال الدراسات والبحوث، وهو المجال الذى يعمل فيه المتخصصون، والذين لهم اهتمامات علمية بهذا المجال، ينقسم العمل إلى :

١ ـ الجمع الميدانى.

٢ ـ البحث والدراسة الأكاديمية، وينقسم العمل فى هذا المجال إلى ثلاثة أقسام متداخلة، وإن كان كل قسم له أداء عمل مختلف عن القسمين الآخرين:

أ ـ البحوث التطبيقية التى تتم على العينات المسلَّمة للقسم، وعمل الدراسات الشاملة عليها.

ب ـ التصنيف والتدوين والأرشفة وغيرها من الأعمال التى تحقق توثيق العينات.

ج ـ إعداد الكتيبات والسجلات الخاصة بالعينات وبالمتحف.

٣ ـ التعاون مع الباحثين والأكاديميين من غير العاملين بالمتحف، وأيضاً مع الهيئات والمنظمات العلمية، وتوفير كل ما يعين الباحث على نجاح مأموريته فى البحث. وهذا الدور من أهم ما يقوم به المتحف للاستفادة العلمية من البحوث المختلفة، والتى توفر عليه كثيرًا من الجهد والموارد المالية لو شاء القيام بها.

٤ ـ الإرشاد والاتصال بالرواد. وهذا العمل لابد وأن ينبع من القسم الخاص بالدراسات والبحوث.

وحتى تتمكن شعبة الإرشاد من أداء عملها على الوجه الأكمل ، يمكن إجراء قياس الرأى العام حول المتحف وأهم الأقسام فيه، ونوعية الخدمة المطلوبة، وذلك من حين إلى آخر. وعندئذ يمكن تطوير الأداء إلى الأفضل.

وفى إطار الهيكل الإدارى والمالى للمتحف يمكن أن نحدد طبيعة العمل لكل من يعمل فيه:

**١ ـ مدير المتحف الأكاديمى :** وهو الرجل المسئول مسئولية كاملة عن المتحف من حيث كونه مكاناً للعرض ومركزاً للدراسات والبحوث؛ ولذلك تقع عليه المسئولية المباشرة عن العينات والإجراءات الفنية بشأنها ، بدءًا من مرحلة الجمع الميدانى، إلى العمليات العلمية والفنية، إلى العرض فى قاعات المتحف، كذلك مسئول مسئولية كاملة عن اختيار العاملين من الفنيين والباحثين والإرشاديين، والعاملين فى مجال الترميم والصيانة الفنية، وذلك بجانب المهام الأخرى كتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية وتبادل الخبراء والتعاون المحلى والدولى.

**٢ ـ المدير الإدارى والمالى :** وهو المسئول عن التنظيم الإدارى والمالى لكل العمليات التى يتطلبها العمل العلمى، وهو المسئول أيضاً عن الجوانب الأخرى المنظمة لحركة الإداريين والأمن ومعاونى الخدمة. ولذلك فإن اختيار هذا المسئول لا يقل مسئولية عن اختيار المدير الأكاديمى، نظراً لأهمية الإدارة وترابطها مع العمل العلمى، من حيث توفير المناخ الصحى للدارسين والباحثين لأداء خدمة أفضل. ولذلك يفضل أن يكون حاصلاً، بجانب شهادته الجامعية الأولى، على دورات فى مجال الفن الشعبى والمجالات الثقافية بعامة.

**٣ ـ الموظفون الإداريون والماليون:** وهم الذين يقع عليهم العبء الأكبر فى تنفيذ التوجيهات الخاصة بسير العمل، ولذلك يجب اختيارهم بمسابقة عامة وبشروط خاصة.

**٤ ـ موظفو الخدمات المعاونة:** وهم أيضاً يمثلون العمود الفقرى للعمل الذى يواجه الجمهور، بما يقومون به من أعمال النظافة للمتحف وللأقسام التابعة والملحقة به. ولذلك لابد وأن يكونوا على درجة من الثقافة الكافية للتعامل

مع المعروضات ومع الجمهور، والدورات التدريبية المستمرة هامة جداً لهم.

كذلك تتضمن هذه الفئة الفنيين من عمال الصيانة والكهرباء والنجارة والحدائق وغير ذلك من الأعمال التى تتطلب صيانة بصفة دائمة كالتليفونات والتكييف.

٥ ـ **العلاقات العامة:** ويقع عليها عبء أعمال الدعاية والاتصالات والرعاية الاجتماعية والصحية للجمهور والعاملين بالمتحف. وتنظيم الندوات والمؤتمرات العلمية والثقافية، واستقبال الضيوف من الدارسين والباحثين وغير ذلك من الأعمال.

٦ ـ **الأمن وحماية المبنى والعاملين والجمهور:** وتقع هذه المسئولية على جهازين محددين: الجهاز الأمنى، ويتبع إدارة المتحف وتقوم بتعيينهم من أصحاب الخبرات فى الأمن ويرأسهم أحد العاملين السابقين فى جهاز الشرطة. والجهاز الآخر، والذى يقع عليه عبء حماية المبنى والجمهور أثناء العمل فيه، هو جهاز شرطة السياحة، باعتبار أن المتحف منشأة حكومية ذات طبيعة خاصة، ويرتادها الجمهور من كافة الأجناس والمستويات. ولا شك أن حماية هذا العمل ككل بشرياً ومعمارياً وتراثياً يتطلب خطة ودراسة تقوم بها لجان متخصصة فى الأمن.

**المتحف والبيئة:** يتبقى بعد ذلك أن نوضح أهمية هذه المتاحف بالنسبة لمستقبل الثقافة المادية، فلاشك أن لهذه المتاحف دوراً كبيراً فى التعريف بما لدى البلد من تراث حرفى وصناعى فى المجالين التقليدى والبيئى. والمتحف كهيئة تجمع بين جوانبها نخبة رائعة من المنتجات الفنية للثقافات التقليدية من مختلف الأقاليم، وما تعرضه أيضاً من نواتج الثقافات الأخرى، يعطى للأجيال دافعاً إيجابياً للاستمرار فى إنتاج هذا الفن الرفيع والعمل على حمايته. إن مثل هذه المتاحف بما لديها من إمكانات بحثية وتوثيقية، يمكنها أن تكون معيناً للآخرين للاستلهام من عيناتها فى أشغال معاصرة ، وبالشكل الذى يعمل على تأصيل الفن الشعبى. يُضاف إلى جانب هذا الدور الذى يمكن أن يؤديه المتحف عملية إنتاج نماذج من المعروضات أو نماذج جديدة، يمكن من خلال اقتناء الجمهور لها، أن يتم الطلب عليها بشكل أكثر. وهذا وحده يكون دافعاً للآخرين من الحرفيين والصناع على الاستمرار فى حرفهم وإنتاجهم بالشكل التقليدى بعيداً عن طلب السوق لذاته.

وعلى الجانب الآخر، والمكمل لهذه القضية، يتحقق دور المتحف فى العملية الثقافية التعليمية، ويتحقق دوره فى المجتمع، حيث يمكن لمتحف التراث الشعبى أن يلعب دوراً مهماً فى هذه المجالات جميعها للحفاظ على الشخصية الوطنية وعلى مقوماتها الثقافية، وأن يكون أداة للارتقاء بالذوق العام للجمهور من خلال ما يمكن أن يستفاد به من مشاهدة خلاصة تجارب الإنسان البيئية ، وما يستفاد به من عمليات الاستلهام المستمرة وتوظيف أدواتها فى العمارة والملبس والمنتجات الخاصة بالحياة اليومية. ومهما كانت إمكانات المتحف فى البداية، فإنه يكون قادراً على المساهمة فى إيجاد حركة توعية بين الجماهير والبيئة، فى مجال الحفاظ على المقومات الأصيلة فى الثقافة المادية، وفى مجال الاستفادة بالخامات البيئية، والمحافظة على الاتجاه الذى يؤكد على أهمية العمل اليدوى وعلى استمرار الإبداع الفنى البيئى والتقليدى.

وبعد، إذا كان هذا عرضاً ملخصاً عن أهمية المتحف فى البيئة وعلاقته بالخدمة الثقافية، وارتباط ذلك بمستقبل الثقافة المادية، فإن التساؤل الآن حول مستقبل مثل هذه المتاحف المتخصصة. والحقيقة أن هناك اتجاهاً دولياً للاهتمام بإنشاء مثل هذه المتاحف باعتبارها الوسيلة المؤكدة التى تحفظ للبلد تراثه الفنى للأجيال القادمة. وإن كان هناك تصور لبعض المهتمين بهذه النوعية من المؤسسات على أنها مصدر من مصادر السياحة وجذب العملات، إلى جانب تحقيقها للغرض الثقافى منها. ولذلك لجأت بعض الفنادق الكبرى إلى عرض المنتجات الفنية الشعبية عرضاً دائماً، وأيضاً استضافة بعض الحرفيين والصناع للعمل فى ورش مؤقتة داخل هذه الفنادق للمساهمة فى تنشيط صناعة السياحة.

وعلى ذلك، فإن مستقبل المتاحف قائم على وجودها فى المجالات المتعددة التالية:

١ ـ المجال الثقافى.

٢ ـ المجال البحثى والعلمى.

٣ ـ مجال تنشيط الإنتاج الحرفى.

٤ ـ مجال صناعة السياحة.

وذلك بهدف تأكيد الخصائص الثقافية والقيم الإبداعية الفنية للمجتمع.

# وحدة المثلث

# فى الحياة اليومية السيناوية

سوسن الجناينى

ذكر المؤرخ إسترابون أن المصريين القدماء استنبطوا قواعد الحساب لحاجتهم إليها فى شئونهم المدنية ، ثم فى النظريات الهندسية، غير أن استنتاجات العلماء فى هذا الصدد متنوعة . ومما لا شك فيه أن طبيعة المصريين القدماء كانت تتصف بالعملية ؛ لذا طبقوا الكثير من النظريات العلمية ، كاستخدامهم لنظرية ( إن الخط بين رأس المثلث المتساوى الساقين ومنتصف القاعدة يكون عموديًا عليها) وذلك فى رسم الزوايا القائمة وإقامة السطوح الراسية ، فكانوا يقومون بتدلية خيط الشاغول من رأس المثلث متساوى الساقين ، وملاحظة انطباقه على منتصف القاعدة . ولتثبيت هذه النظرية بنيت مقابر ملوك الفراعنة العظام فى شكل هرمى يلعب المثلث دور المواجهة فيه ؛ بحيث يعطى شكل هرم متساوى الأضلاع ، تتلاقى أضلاع القاعدة العريضة الثلاثة له فى نقطة واحدة هى رأس المثلث ، وذلك لكى تسقط أشعة الشمس عمودية على هذه النقطة ، فتنكسر أشعتها على سطح الهرم المذهب ، لتنتشر أضواؤها بطريقة هندسية فى شكل هالة من النور، تضىء حول المقبرة من كل جانب؛ حيث تظهر المقبرة وكأنها مغلفة بالضوء ، مما يثير فى نفس الرائى الرهبة والتقديس . ولهذا يُعد الشكل الهرمى ، أو شكل المثلث ، من أقدم الرموز لآلهة الشمس (١) .

ويقول هيرودوت (٢) (إنه يخيل لى أن الهندسة اكتُشفت فى مصر، ثم ذهبت بعد ذلك إلى اليونان). ويؤكد غيره من المؤرخين أن النظريات الهندسية اكتشفها المصريون قبل الآخرين ، بسبب حاجتهم إليها فى تحديد مساحات الأراضى ، لما كان ينشأ عن فيضان النيل من زيادة أو نقص، فتتغير معالم الأرض وتختلط الحدود بعضها ببعض كذلك استنبطوا الطرق العلمية لقياس وحساب مساحاتها لفض ما قد ينشأ من نزاع وإصلاح ذات البين.

(١) دكتور على زين العابدين ، فن صياغة الحلى الشعبية النوبية.

(٢) تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى ، المجلد الأول ، نخبة من العلماء.

وقد عرف المصريون الفراعنة خواص المربع المنشأ على الوتر فى المثلث القائم الزاوية ، والذى نسب أضلاعه ٣ : ٤ : ٥ ، واستخدموا هذه الخاصية استخداماً واسع النطاق ، فضلاً عن أنهم كانوا يمثّلون بها لطبيعة الوجود: فالضلع ٣ مثّلوا به للزوج أوزوريس ، والضلع ٤ وهو مربع العدد ٢ يمثل الزوجة إيزيس ، والضلع ٥ يمثل الأولاد (حورس).

أما عن الجبر الابتدائى ، فكانوا يحلون معادلات الدرجة الأولى بالطريقة المعروفة لنا الآن . ولا شك أن بناء الأهرام يدل على أن الكهنة المصريين الذين أشرفوا على بنائها كانوا على علم تام بقواعد التناسب والأوساط التناسبية ، وقد ابتدع علماء الرياضة المصريون النظريات لاستخراج مساحات المثلث الجارى العمل بها حتى الآن ، وهى ضرب نصف قاعدته فى ارتفاعه . وبرروا نظريتهم بأن مساحة المثلث تساوى نصف مساحة المستطيل المشترك معه فى أبعاده ، وصاغوها صياغة علمية : «إذا قيل لك أن مثلثاً بلغ ارتفاعه العمودى ١٠ وقاعدته ٤ وطُلِبَتْ مساحته ، فهكذا يكون العمل : استخرج نصف ٤ أى ٢ واعتبر الشكل مستطيلاً ، واضرب ١٠ × ٢ تستخرج المساحة».

وابتدعوا نظرية أخرى لاستخراج مساحة المثلث الناقص. وهى لا تختلف عن النظرية الحالية التى تنص على جمع القاعدة السفلى + القاعدة العليا ثم ضربهما فى الارتفاع وقسمة الناتج ÷٢ . وبلغ المصريون الذروة فى تقدير حجم الهرم الناقص ، وابتدعوا له نظرية رياضية سهلة التطبيق ، وتعتبر صورة أصلية للنظرية الرياضية المأخوذ بها حتى الآن. وتنص على ضرب مربع القاعدة العليا × القاعدة السفلى × الارتفاع ÷ ٣.

ويبدو أن كثرة التطبيقات العملية على أشكال الهرم الناقص ، فى أعمال المهندسين المصريين ، هى التى ساعدتهم على ابتداع نظريتهم البارعة . فكثيراً ما كانوا يضطرون إلى تقدير حجوم المسلات ، التى تشبه فى هيئتها العامة هيئة الهرم الناقص قبل وضع الجزء العلوى الهرمى المدبب عليها ، وذلك لمعرفة وزنها التقريبى وتقدير ما يلزم من رجال وأدوات لنقلها من محاجرها والإبحار بها ، ثم إقامتها فى مواضعها . والمسلة عند الفراعنة تمثل شعاعاً من أشعة الشمس ، ويرجح أن لها صلة بالحجر المقدس «بن بن» وهو حجر مدبب مخروطى الشكل. وكان يقدم، وفقاً لأغلب الروايات، فى قدس الأقداس بمعبد الشمس فى عين شمس ، ويكنى به عن الأكمة الأولى التى برزت من الماء الأزلى ، والتى استقر عليها إله الشمس فى شكل طائر البرشون، كأول إله بدأ الخليقة.

وما يقال هندسياً عن المسلات يقال كذلك عن القواعد الحجرية الكبيرة التى كانت تشيد فوقها المسلات . وهى قواعد اتخذت هيئة الهرم الناقص فى أغلب الأحوال ، وظلت المسائل الرياضية الخاصة بالزوايا، والارتفاعات العمودية للمثلثات، والأهرام من أكثر المواضيع التى اصطبغت بصبغة علم الهندسة ، وكان من نماذجها التعليمية ما صاغه أحد المعلمين لتلميذه على النحو التالى : «هرم قاعدته ١٤٠ و زاويته ٥ قبضات وأصبع ، فما طول ارتفاع العمود ؟» ثم عكس المعلم المسألة قائلاً : «هرم ارتفاعه العمودى ٩٣,٣٣٣ أخبرنى عن زاويته ، علماً بأن طول قاعدته ١٤٠» ، واعتمدت هذه النظرية المصرية على تنصيف قاعدة الهرم أو المثلث ونسبة نصفها إلى ارتفاعه . غير أن أصحابها آثروا الطابع العملى ، وقدروا أن نتيجة النسبة لابد أن تصبح أقل من الواحد الصحيح ، وذلك كان من شأنه أن يجعل الترجمة عنها بكسور مقروءة مسألة صعبة ، فاعتادوا على الترجمة عن مقدار الزاوية بنسبتها إلى ما يتضمنه الزارع.المصرى من القبضات السبع والأصابع الثمانى والعشرين ، وبمعنى آخر أصبحت طريقتهم قريبة من القانون الثانى «القاعدة : الارتفاع = الزواية : ٧ قبضات أو ٣٨ أصبعاً».

لم تبرأ الرياضيات المصرية من نقائص تحتسب عليها إذا قورنت وسائلها بالنظريات والأساليب الحديثة ، ولكن ذلك لا يقلل من قيمتها فى شىء ، وحسبها أنها استطاعت أن تلبّى مطالب أهلها واحتياجات حقبتها ، كما استطاعت أن تحظى بتقدير الإغريق الأقدمين كاملاً .

ويستحق تقدير الإغريق للرياضيات فى مصر بعض التنويه، على الرغم من اهتداء الإغريق إلى نظريات رياضية جديدة فى أواخر القرن السادس ق . م ، إلا أن مؤرخيهم وفلاسفتهم لم يترددوا فى اعتبار النظريات الرياضية المصرية أصلاً لبعض نظرياتهم وقوانينهم ، وجرت روايات الإغريق عن الرياضيات المصرية وأصحابها مجرى الأساطير، ولكن ما من بأس فى استعراض جانب منها.

روى الفيلسوف الأثينى أفلاطون عن أستاذه سقراط أن المعبود المصرى تحوتى كان أول من اخترع نظام الحساب والهندسة والفلك ، وأكدت الروايات الإغريقية أن طاليس كان من أقدم مَنْ نقل أصول الهندسة المصرية إلى اليونان ، وأنه علم تلميذه بيتا جوراس كل ما يعرفه عنها ، ثم وجهه إلى

مصر ليُتم دراسته على يد علمائها وكهنتها ، وواصل أفلاطون فى «القوانين» بعض الأساليب المصرية لتعليم الصغار عمليات الحساب ، وهى أساليب يصعب تأكيدها فى ضوء مصادرنا المصرية الباقية ، ولكن حسبها أنها كشفت عن المثالية التى افترضها أفلاطون وأتباعه للحضارة المصرية وأهلها .

دعا أفلاطون أحرار قومه إلى أن يتعلموا ما يتعلمه الناشىء المصرى من فروع المعرفة ، وروى لهم أن مصر جعلت تعليم الحساب متعة وتسرية ، وأن معلميها كانوا يوزعون على تلاميذهم ثماراً وأزهاراً . ويطلبون منهم توزيعها على أفراد يزيدون عنها فى العدد تارة ، وينقصون عنها تارة أخرى ، ثم يوزعون عليهم صحافاً تتضمن أوزاناً من ذهب ونحاس ، وفضة ، ويطلبون منهم أن يستعينوا بها فى تمارينهم الحسابية . وبهذه الوسائل يتزود التلميذ المصرى بخبرة حسابية طيبة يستعين بها فى إدارة شئون أسرته ، وفيما يسند إليه من أعمال حسابية فى مستقبل حياته الوظيفية ، كان يقسم أرزاق الجنود فى الجيش ، أو أرزاق العمّال فى المشروعات الكبيرة.

وانتهى أفلاطون إلى أن عاب على المفكرين الإغريق المعاصرين له ترفعهم المصطنع عن الاهتمام بفرع الحساب وقضاياه ، وذكّرهم بفضل المصريين عليهم فى معرفة حجوم الأشياء ذات الطول والعرض والعمق ، وتحريرهم من كثير مما كانوا يعيشون فيه من جهل وسوء إدراك ، ولا زالت الدقة البالغة فى المنشآت الهندسية المصرية القديمة مثل الأهرام والمعابد والمسلات تشجع الكثير من الباحثين على التبحر فى علم الهندسة فى مصر الفرعونية ؛ اعتقاداً منهم بأن ما عرف حتى الآن عن هذه النظريات لا يمثل غير أقلها ، ولا يذكر إلا أبسطها.

**ارتباط المثلث بالفن الشعبى السيناوى :**

المثلث هو من الأشكال الهامة المستخدمة فى الفنون الشعبية وموتيفاتها، وقد استنبط شكل المثلث من الطبيعة ، حيث يوجد فى أشكال الهضاب والجبال ، التى ترجمها الإنسان المصرى منذ القدم ـ فى عصر ما قبل الأسرات ـ إلى شكل مثلثات ، ورسمها فى فخارياته . كما أن المثلث أحد أضلاع الهرم «والهرم هو أقدم الرموز لآلهة الشمس».

والمثلث شكل شائع فى مختلف الفنون ، وله معتقدات خاصة لدى الإنسان فى بلاد كثيرة . فمثلاً من خلال الفكر الإسلامى يمثل المثلث السمو والعلو ، وتكرار المثلثات «يعنى التسبيح بذكر الله، العلى، القدير، الواحد، الأحد، الذى يذكر دائماً أبداً» ويسمى النوبيون المثلث حجاباً ، حيث يستخدم هذا الشكل كأحجبة من القماش على هيئة المثلث.

وإذا تحدثنا عن وحدة المثلث فى الفن الشعبى السيناوى، نجد العديد من العناصر التى استخدمت فيها وحدة المثلث، كعنصر جمالى استوحاه الفنان التلقائى من فنون أجداده الفراعنة ، ومن الطبيعة الجبلية المحيطة به ، حيث قمم الجبال التى تماثل رؤوس المثلثات . فإذا أشرقت الشمس عمودية عليها انتشرت أشعتها ، كما هو الحال فى رأس المسلات الفرعونية ، لتنشر له الدفء فى الشتاء وتنضج له الثمار فى الصيف ، ومن هنا نلاحظ أن وحدة المثلث شكلت العمود الفقرى فى حياة قبائل بدو سيناء ، نشاهدها فى الغالبية العظمى من محتويات معيشتهم ، مثل : النسيج والسجاد والحلى ومشغولات الخرز ومنتجات النخيل والأدوات الزراعية والأوانى الفخارية . وسوف نتطرق هنا إلى كل نوعية بشىء من الدراسة والتحليل . إن حياة بدو سيناء تعتمد على الترحال وراء العشب والكلأ لإبلهم وأغنامهم ، الأمر الذى يتطلب خفة الأشياء التى يحتويها «ظعنهم» (١) عند الترحال، لذا سكن البدو الخيام والعرائش .

**الخيام :**

يسكن البدو خياماً من الشعر «بيت الشعر».

**العرائش :**

وهم لا يسكنون الخيام إلا فى الشتاء والربيع اتقاء المطر والبرد ، فإذا ارتفع المطر وزال البرد بنوا لأنفسهم أكواخاً من القش وأغصان الشجر اتقاء للحر والرياح ، وتدعى عرائش.

## المسكن

**بيت الشعر البدوى:**

يصنع بيت الشعر البدوى من شعر الماعز ، لأن من خواص هذا الشعر عدم امتصاص المياه فى فصل الشتاء ، عند سقوط الأمطار ، ولتوفير الدفء لسكانه من الداخل . وتقوم ربة البيت بغزله فى أوقات فراغها أو أثناء رعيها للغنم، ثم تنسجه يدوياً فى بيتها على هيئة شرائط يصل عرض الشريط الواحد منها من ٩٠ سم : ١ متر ، ويصل طوله من ٢٠ إلى ٢٧ رأس ؛ حيث تلف قطع من القماش حول الرأس

---

(١) الظعن : العائلة المرتحلة بكل ما تملك من بيت ومحتوياته وإبل وأغنام . مرجع : زيارة ميدانية لميدان البحث .

ليصبح محيط الراس مقياساً يقاس به ، ويصل طول هذا المقياس إلى ٦٠سم ، ويطلق على الشريط الواحد بعد نسجه «شُقَّة وجمعها شُقَّات» وتوصل «الشقات» بعضها ببعض طولياً بخيط من الصوف ، ومن مجموع «الشُقَّات» الموصلة يتكون سقف البيت الذى قد يصل طوله من ١٢ إلى ١٦,٥ متر . وتختلف طول «الشُقَّات» المكونة للبيت البدوى تبعاً لحالة الأسرة الاقتصادية ، وعدد رؤوس الأغنام التى تملكها. واقل عدد لشُقَّات البيت البدوى الواحد ٤ شُقَّات ، أما جانب البيت من الخلف فيسمى «رواق» ويصنع من صوف الضأن ويوصل بالبيت بواسطة «خلالات» ، وهى عبارة عن عصى ملتوية من أحد أطرافها ، وطولها ١٥سم ، ويوصل الرواق بالبيت بقطعة من الصوف مثبتة بآخر شقة فى البيت من الخلف ، وطولها بطول الشقة ، وعرضها ٢٥سم تقريباً، وتسمى «مخلة» ، يثبت فيها الرواق بواسطة «الخلالات» ، وذلك حتى تصان الشقة من التلف من كثرة توصيل الرواق بالخلالات ، ويثبت الرواق من أسفل طرف المخلة، بحيث تكون المخلة فوق الرواق ، وينقسم بيت الشعر البدوى من حيث تكوينه من الداخل إلى نوعين :

**النوع الأول :** «عوريه» ، وهو البيت الذى يتكون من «رفتين» مفردها «رفة» ، أى غرفة . وتخصص «رفة» للرجال وأخرى للسيدات والأطفال . ويفصل بينهما «العناج» . وهو نسيج من الصوف يثبت فى خيوط تتدلى من أعلى البيت تسمى «دركات» ومفردها «دركة».

**النوع الثانى :** «فاذا» ، وهو ما زاد عن «رفتين» .

وهذا البيت ينصب على أعمدة تأخذ شكل رؤوس المثلثات، حتى تساعد فى عدم تركيز مياه الأمطار على سطحها ، وينقسم أحياناً إلى قسمين : قسم للزوج والزوجة، وقسم للأولاد.

وفى البداية كان الفنان الفطرى يصنع بيت الشعر من شعر الماعز بدون صباغة ولكنه، بحسه الفطرى، كان يغزل كل لون شعر ماعز على حدة ، حتى يصبح للبيت لمسة جمالية . وبعد أن عرف الصباغة أضاف بعض الألوان؛ لكى يزيد من جمال بيته ، كما استلزم الأمر أن يكمل المنظر الجمالى والوظيفى بصنع الأكلمة.

**الأكلمة «الفرش» :**

ينسجونها من الصوف ، ويستعملونها كالبسط والسجاد لوضعها على أرضية بيت الشعر . وبحثاً وراء الجمال، طور الفنان البدوى فى صناعة الكليم وجمَّله بوحدات زخرفية على هيئة شرائط عرضية من تكوينات من وحدة المثلث .

## أنواع الكليم

**الكليم المرقوم :**

وتتشكل فيه الأشكال الهندسية من مثلثات ومربعات ومعينات وسداسيات تنفذها المرأة البدوية بشكل تلقائى ، حيث تختار الألوان التى تعجبها . وهذا الكليم غالى التكاليف والثمن ، وهو معمّر حيث يستمر حوالى قرنين ، أى ٢٠٠ عام، ويفرش فى المناسبات السعيدة.

**الكليم المنسوج :**

وينفذ هذا الكليم بالمساحة التى تختارها المرأة الصانعة، حسب مساحة الغرفة ، وهو يصنع بقرن الغزال .

والكليم من الأشياء المميزة لمحافظة شمال سيناء ، والموروثة عبر الأجيال . وتقوم المرأة فى حياتها بتجهيز كليم أو اثنين لكل ابن من أبنائها ، حيث يدخل فى جهاز العروسين.

وفى القديم كانت تثبت الأصباغ والألوان بالأعشاب والنباتات الطبية المنتشرة فى المحافظة ، مثل : ورق الليمون والجوافة والعنب .

**الوان الكليم :**

تميل الوان الكليم إلى الألوان الغامقة ، مثل : الأحمر ـ الأزرق ـ الأخضر ـ الأصفر ـ الأسود .

## أزياء النساء

النساء لا يلبسن إلا الثوب «أبوأردان» ، يشترينه مصبوغاً باللون الأزرق ، ثم يغمقن لونه بصبغة من جذور النبات ، ويتحزمن من فوقه بحزام من شعر أسود، أو أبيض أو يلففنه حول الخصر ثلاث لفات ، وقد يلبسن فوقه حزاماً أحمر يسمى «السغيفة» تتدلى منه شراريب من الجانب الأيمن إلى الركبة، ويلبسن فى أرجلهن النعال أو الأحذية الحمراء أو الصفراء ، وقد يعلقن فى رؤوسهن خرزة زرقاء .

**البرقع :**

وبدويات الشرق يضعن فوق وجوههن برقعاً كثيفاً يغطى الوجه كله، ولا يظهر منه غير العينين. وهو مؤلف من «الوقاءة»، وهى نسيج أسود يغطى الراس والأذنين ، والبرقع عبارة عن قطعة قماش من الحرير أو القطن . وكانت المرأة البدوية قديماً تقوم بصباغة البرقع بمواد من البيئة البدوية ، أما اليوم فتقوم بشراء القماش ومواد الصباغة . ويختلف

البرقع من حيث الشكل والحجم واللون من قبيلة إلى أخرى ، ومن شمال سيناء إلى جنوبها .

**جسم البرقع :**

البرقع هو «الجبهة» وجسم البرقع يتكون من السبلة والبت والمعارى والشكة.

**الواقية :**

وهى تشبه المنديل «أبو قوية» والفتيات قبل الزواج لا يستعملن البرقع ، ولكن يضعن الواقية ، وتختلف عن البرقع فى أشكال وحدات التطريز .

**القنعة :**

وتلبس النساء فوق البرقع وشاحاً أسود يدعى «القنعة» يغطى الرأس والظهر ، ويجمل بزخارف مبسطة على حوافه .

## الثوب البدوى

ومن المنطلق نفسه، والحس الجمالى لدى السيدة البدوية، فإنها تصنع ثيابها بنفسها ، وتقوم بتطريزها بشغل الإبرة على شكل تصميمات مختلفة، ويستغرق عمل الثوب من ٢ إلى ٣ سنوات ، وينقسم الثوب البدوى إلى :

- المرأة البدوية من سن ٥٠ إلى ٧٠ عام ترتدى الأثواب غامقة اللون مثل الأزرق والأسود .

- المرأة البدوية أقل من ٥٠ عام ترتدى الأثواب فاتحة اللون مثل الأحمر والأصفر والبرتقالى .

وتبدأ الفتاة البدوية بعمل الثوب منذ الصغر ، وتقوم بتطريز الأشكال الهندسية والأشكال المستوحاة من البيئة ، مثل : الطيور والحيوانات ، فترسمها بمعرفتها على الثوب ، ثم تقوم بتنفيذها بألوانها الخاصة بأشغال الإبرة ، وحين يكتمل الثوب ترتديه الفتاة فى عرسها ، وتكون قد جعلت منه تحفة رائعة ، حيث يستعمل الخيط القطنى الملون على أرضية من القماش الملون ، وترتدى على الثوب «القنعة» وتكون مطرزة بأشكال هندسية ورسوم خاصة ، وتلبس المرأة البدوية الحزام على وسطها ، وهو مكون من قطعتين :سفلية وعلوية ، ومطرز بالأشكال الهندسية ومرصع بالخرز الملون ، حتى يضم الثوب على خصر المرأة لتبدو أنيقة ، وهناك أيضاً حزام من الصوف الأحمر منسوج من صوف الضأن وترتديه المرأة كبيرة السن.

وبهذا نرى أن زى المرأة البدوية يميزها ويدل على قبيلتها وحالتها الاجتماعية ، فمثلاً الفتاة قبل الزواج فى قبيلة السواركة ترتدى ثوباً إما أزرق اللون أو أحمر أو أصفر ، مطرز بزخارف مبسطة وفوقه قنعة سوداء .

أما السيدة المتزوجة، فثوبها أسود اللون يجمل بزخارف على الصدر والأكمام والجزء السفلى من الثوب ، ويلعب المثلث عنصراً رئيسياً فى الوحدات الزخرفية المشكلة لهذا التطريز ، ويغطى رأس السيدة المتزوجة قنعة سوداء ، تجمل أيضاً بهذه الوحدات الزخرفية «على طريقة الكنافاه» على أطرافها وعلى الخلف ، وأسفل القنعة تحزم رأس المرأة بالوقاه . كما ترتدى السيدة المتزوجة «البرقع» ، ويكون الجزء العلوى منه على شكل مثلث ، ويحمل بقطع من العملة تتكون من مجموعة من العملات الذهبية القديمة أو الفضية ، تثبت فى منتصف البرقع بحيث تمر بين العينين وفوق الأنف بشكل عمودى على هيئة صفوف متراصة ، وهى تدل على مدى الحالة الاقتصادية للعائلة ، وبين صفوف العملة تطرز وحدات هندسية يلعب المثلث دوراً أساسياً فى تركيباتها وتشكيلاتها،، هذا بالإضافة إلى الحلى الأخرى التى تتدلى يميناً ويساراً فوق وجه المرأة وعلى صدرها .

أما ثوب السيدة المطلقة فعبارة عن أرضية سوداء عليها زخارف من اللون الأزرق فقط ، وتشبه فى وحداتها نفس الزخارف الملونة فى جلباب السيدة المتزوجة.

وبانتقال البدو إلى الحضرلشراء احتياجاتهم ومستلزمات عيشتهم تطرقوا إلى عملية الصباغة ، حيث يوجد المتخصصون فى هذا المجال ، كما هو الحال حالياً فى مدينة العريش ، فأخذت السيدة البدوية تغزل أصوافها بعد نقشها بالأيدى على مغزل بدائى مصنوع من جريد النخل ، وتضع الصوف المغزول فى صورة «شلأت» يحملها زوجها إلى الحضر لصباغتها بالألوان المختلفة؛ ومن أهمها الأحمر القرمزى ، الذى يستخرج من إناث الحشرات القرمزية المجففة التى تسمى «Coccusilicis» التى تعيش على شجر البلوط الذى ينمو فى شمال أفريقيا والجنوب الشرقى لأوربا وتستورده مصر .واللون الأزرق ، ومصدره صبغة «النيلة - Indigo» والمصدر الرئيسى له هو نبات Indigo Linctoria والذى زرع فى الهند منذ ٣٠٠ عام ق.م . ويستخرج اللون أحمر الفرمليون Vermilion، وهو عبارة عن كبريتيد الزئبق Mercury Sulfide ، واللون الأسود من الكربون أو السناج «الهباب الناتج عن حرق الزيوت حرقاً غير مكتمل» ، وتقوم السيدة بتحويل شلات الصوف إلى كرات من الخيوط، وتبدأ عملية فرد النول أو «نصب النول» ثم تقوم بشد النول على

الأرض بأصواف غير ملونة أو ملونة أحياناً تسمى السدى ، ثم تبدأ عملية الرقم ، ثم النسج . والنسج هو خطوط السدى الأصلية ، أما الرقم فهو تكوين الوحدات الزخرفية بخيوط ملونة باليد . والرقم هو كل ما هو محلى بالزخارف بخيوط مضافة ، وتتميز الأكلمة والسجاد بزخارف هندسية جميعها من تركيبات وحدة المثلث، فتارة نجدها على شكل معين بداخله معين صغير يحيط به ٦ مثلثات أو خطوط «زجزاجية» الشكل ، عبارة عن مثلثات أيضاً مختلفة الأشكال والألوان ، ولا تأبه السيدة البدوية إذا ما نفد منها لون خيط معين ، وتكمل النسج بلون آخر ؛ مما يكسب العمل مذاقاً فنياً خاصاً ، ويطلق على هذه الحالة لفظ «الأبراش».

وبالإضافة إلى أن كل بدو سيناء استعملوا الكليم والسجاد فى تزيين بيوتهم وافتراشها ، كذلك كانوا يستخدمون الكليم أيضاً فى فصل الشتاء كغطاء يقيهم برد الصحراء القارسة ، حتى أطلقوا عليه بدلاً من كلمة الكليم والسجاد كلمة «الغطى» ، كما وظف الكليم وظائف أخرى فعمل منه ما يشبه الأجولة، وسمى المفرد منها «بالفردة» فكانت تنقل فيها الحبوب مثل الشعير والقمح بعد عملية الحصاد والدرس ، وأيضاً صنع منه خرج الجمل المحلى بالزخارف التى سبق وصفها فى مجال الكليم والسجاد ، والخرج عادة كان يستخدم فى تزيين الإبل أثناء الاحتفالات بالأعياد وحفلات الزواج وسباق الهجن أكثر من استخدامه لوضع الأشياء ، وهناك خرج مبسط كان يستغل لحمل المؤن عند النزول إلى الحضر.

## الحلى ومشغولات الزينة

فيما سبق تطرقت فى الحديث إلى تجميل بيت الشعر بالغطاء المنسوج والمرجوم ، وأيضاً زخرفة وتطريز الجلاليب الخاصة بالسيدات ولم تكتف السيدة البدوية بذلك، بل إنها بفطرتها استطاعت أن تصنع مشغولات لتكملة زينتها ، إذ نجد العديد من هذه المشغولات من المعدن بأنواعه والنسيج والخرز ، كل صنف منهم على حدة أو تستغل نوعين منهم معاً تارة أو جميعهم تارة أخرى ، فمثلاً بالنسبة للحلى المعدنى نجد العديد من الأشكال المسطحة التى تتحلى بآيات قرآنية محفورة على المعدن ، خاصة المعدن الأبيض والفضة والذهب ، وأحياناً كانت تحلى هذه القطع المسطحة من المعدن الأبيض أو الفضة برسوم أشخاص . أما معدن الذهب فكان قاصراً على العملات الذهبية التى تستغل فى تزيين البرقع ، وسوف يأتى الحديث عنه بالتفصيل . وبسؤال أم سالم زوجة سليمان «أبو سالم» وهو من قبيلة السواركة الذى يعمل فى مزرعة أبو راضى بالعريش عن الدلايات المعدن ، وهى عبارة عن سلاسل تنتهى بشكل معين توضع على جانبى الوجه ، وبعض الأجزاء المعدنية المسطحة سالفة الذكر ، والتى تنتهى بجلاجل ، والمحلاة بالآيات القرآنية ورسوم الأشخاص ، والتى تأخذ أشكالاً دائرية ومثلثة ومستطيلة وأسطوانية أفادت بأن هذه المشغولات تتوارثها السيدات فى القبائل عن أمهاتهن تارة وبالشراء والتبديل من بعضهن البعض ، وأن الآيات القرآنية تحفظ الإنسان، ولكنها لا تعرف لماذا يحلى بعض الحلى برسوم الأشخاص؟. و يعتقدون أن شكل المثلث المعدنى أو الفضة سواء كان مسطحاً أو مجسماً يمنع الحسد ، خاصة وأنه محلى بآيات قرآنية أو لفظ الجلالة «الله» ، وبالإضافة إلى أن هناك نوعاً آخر من الحلى وهو الأساور المعدنية والفضية التى كانت تصنع محلياً ويدوياً ، والتى كان طرفاها ينتهيان بمثلثين متقابلى القاعدة، فإن النساء كن يلبسن شناف وخواتم فضة.

أما بالنسبة إلى استخدام الحلى المعدنى بأنواعه الثلاثة مع المنسوجات ، فنجد أن البرقع مثلاً ، بأنواعه المختلفة إذا كان لفتاة أو لسيدة متزوجة أو كبيرة ، والمحلى بزخارف هندسية يلعب المثلث دوراً هاماً فيها ، كانت توضع فيه العملات على هيئة صفوف متراصة فإذا كانت من الذهب دلت على ثراء القبيلة والعائلة ، وإذا كانت من الفضة فلها دلالتها أيضاً على أن القبيلة ميسورة الحال ، أما إذا كانت من المعدن الأبيض ، فإنها تدل على فقر العائلة.

كما توجد دلايات منسوجة تسمى «قراميل» ، وهى عبارة عن نسيج محلى بالتطريز والشرَّابات والعملات المعدنية والأصداف «فى صورة زراير» والخرز الملون ، وكان يغلب على الخرز اللون الأزرق لاعتقادهم أن الخرز الأزرق يمنع الحسد ، كما هو الاعتقاد عند أهالى مصر عموماً. ولا ننسى أن سكان الصحراء بما لديهم من فطنة وذكاء فطرى ، خاصة وأنهم يعيشون فى وسط جبال سيناء ، استهواهم التزين بالمعادن التى حبتهم بها الطبيعة من فيروز وعقيق ، بالإضافة إلى الكهرمان وتراب الكهرمان والفطران ، كما لاحظت أن كثيراً من السيدات يلبسن قلائد من المرجان الأحمر ، وأفدن بأنه يأتى من السودان عن طريق مصر حتى أنه كان يصل إلى فلسطين فى الماضى ، فيقومون بشرائه واستخدامه كحلى ، بالإضافة إلى استخدامه فى السبح خاصة الخرزتين قبل وبعد الشاهد فى سبح المرجان الأسود «اليسر» .

وللمرجان الأحمر أنواعه المختلفة منها: المستدير والأسطوانى والبيضاوى وغير المنتظم ، والذى يشكل القلب من العقيق الأخضر وهو يعتبر تحويرًا للمثلث ، الرمز الرئيسى فى القلائد ؛ لدلالته على العاطفة والحب وضد الحسد ، وقد لاحظته بكثرة فى سوق الخميس بمدينة العريش مع البدويات اللائى يبعن المشغولات والجلاليب الخاصة بهن.

وبسؤال إحدى السيدات العرايشة وتدعى الحاجة زينب ، وهى من مواليد العريش وتبلغ من العمر حوالى ٨٥ سنة سألتها عن بعض استعمالات عنصر الخرز المنشورى الشكل والتى تمثل أسطحه وحدة المثلث ، أفادت بأن له استخدامات من خلال المعتقدات المتوارثة، ومنها أن الحجر الأحمر يفيد فى منع النزيف والرمد، والمنشور الأخضر يستخدم ككباسات مع مجموعات أخرى من الخرز مختلفة الألوان مستديرة الشكل ، بالإضافة إلى قطع من المعدن المثلثة الشكل ، وهذا بالنسبة إلى الحلى ومشغولات الزينة الخاصة بالسيدات . أما بالنسبة إلى الحلى والمشغولات الخاصة بالرجال والتى تعتبر رمزاً للقوة ويصنعها الرجل عادة بنفسه ومنها الخنجر، «الشبريه»، وهو سلاح أبيض ذو رأس مدببة لها جراب من الفضة أو المعدن الأبيض المحلى بفصوص ، عادة ما تكون من الفيروز والعقيق، أما النصل فكان يصنعه البدوى من العظم أو من قرون الحيوانات ويحلى بزخارف هندسية وينطبق هذا على السيوف، بالإضافة إلى الخواتم التى غالباً ما تكون فضية بفصوص أيضاً من الفيروز والعقيق.

## وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيل:

أما بالنسبة إلى وحدة المثلث والدور الذى لعبته فى مشغولات الزينة للخيول العربية والإبل، فيجدر بنا أن ننوه أن بدوى سيناء حرص على صناعة المشغولات المعدنية والمنسوجات الصوفية والجلود المزخرفة لاستخدامها كزينة لخيله، فكان يصنع «الرشمة» (١) للخيل من الجلود والحديد وقطع من النحاس تأخذ الشكل المعين والمستدير، والرشمة تقارب لجام الحنطور فى مصر يضاف عليها شُرَّابات من الصوف تنتهى أطرافها بخرز أزرق كبير لكى تضفى جمالاً على سروج الخيل، والتى كانت تجمل أيضاً بضهارة مرقومة محلاة بوحدات هندسية، كما زين «الثغر» (٢) بوحدات هندسية على طريقة الرقم. أما بالنسبة إلى الإبل، فكان «الرسن» (٣) عبارة عن شرائط عرضها حوالى ٥ سم مرقومة، تتدلى منها شرابات، بالإضافة إلى الخرج المرقوم الذى تتدلى منه أيضاً شرابات كبيرة، ويوضع هذا الخرج فوق «الغيط» الخشبى إذا كانت المناسبة أعياداً أو أفراحاً أو سباق هجن، أما فى الحياة العادية فإن الرسن يكون من حبال مصنوعة من الياف النخيل، ويغطى ظهر الإبل بما يسمى «بالوثر» لحمل الأشياء على ظهره، ومن هذه الأشياء الفردة ـ السرجنية المصنوعة من خوص النخيل وشبك خاص يصنع من فروع نبات «المتنان» لوضع الجرار عند ورود الماء أو للتصدير.

## الوسم

الوسم فى بادية سيناء يعنى العلامة المميزة لحيوان البادية من إبل وأغنام، ذلك لأنها تسرح جميعها فى العراء وفقاً لظروف المرعى، وقد تختلط فيصبح من المتعذر تمييزها. لذا فلكل قبيلة وسم خاص بها يتم عن طريق الكى، فيسم الحيوان بعلامة مميزة كالهلال والمطرق أو العصا والصليب والدائرة والمثلث، وذلك حتى تستطيع كل قبيلة التعرف على أغنامها وإبلها، فإذا ما ضل طريقه إلى العودة يستطيع البدو من القبائل الأخرى أن يعيدوه إلى قبيلته من خلال الرمز «الوسم»، ويوضع عادة أعلى منطقة الفخذ حتى يرى بسهولة.

## حديث ميدانى عن الوحدات الزخرفية فى حياة بدو سيناء:

توجهت بالسؤال لأحد مشايخ قبيلة «السواركة» ، ويدعى الشيخ سليم، عن أصول الوحدات الزخرفية ومدى ارتباطها بالإنسان السيناوى ورد قائلاً: إن هذه الزخارف تراث متوارث عبر الأجيال ، ولكنى استوضحت أن هذه الزخارف تشبه فى وحداتها أشكال النباتات والزهور، فما كان منه إلا أن نادى زوجته وطلب منها إحضار عدد من ملابسها المطرزة هى وبناتها، وأخذ يشرح لى قائلاً: هذه الوحدة مأخوذة من زهرة الباصول ، وهذه تدعى نوارة اليقطين «القرع» ، وشكل ورقة الشجرة هذه مستوحاة من فروع أشجار الزيتون، وتلك الزخارف مأخوذة عن شجرة الإمجنينة، وهذه تحليلات لوحدات زخرفية مستخدمة بالفعل فى أعمال النسيج سواء كان جلباباً أو قنعة.

---

(١) الرشمة : تطلق على لجام الحصان.
(٢) الثغر : هو الحبل الذى يربط بمؤخرة الحصان ماراً من أسفل السرج.
(٣) الرسن : معود الجمل..

وهناك فى بعض الأحيان تجمّل أطراف القنعة بوحدات زخرفية من الخرز تأخذ شكل المثلثات، وينتهى رأس كل مثلث منها «بشرابة» ، ويلعب عنصر الخرز دوراً هاماً فى تطاريز وتزايين المرأة السيناوية مثل التعاليق والقلائد.

## القلادة السيناوية

وهى عبارة عن مجموعة من الخرز الكبير والصغير الملون بألوان مختلفة، وترتديها المرأة على صدرها، ويكون الخرز مصنوعاً من الكهرمان المضئ ليلاً، كما يوجد «خصر» يوضع فى معصم السيدة ، وهو مكون من خرز الكهرمان، ويرتدى بجوار أساور من الفضة مطعمة بالذهب ومجدولة، كما تلبس المرأة السيناوية أيضاً «الخلخال» ، ويكون من الفضة ومن مكملات الزينة للمرأة البدوية، أيضاً الوشم.

### الوشم:

جميع نساء البدو مغرمات بالوشم، فيشمن الشفة السفلى وظاهر اليدين من الكف إلى المعصم إلى الكوع ، وقد يشمن الخد بدقة كرجل الطير، أو بعض الأشكال الأخرى، ومنها وحدة المثلث. ورجال البادية يحبون الوشم ويتغزلون فيه.

ونتحدث الآن عن «الحجاب» المصنوع من الخرز، وهو يأخذ شكل المثلث، لأن نساء البدو يعتقدن أنه يمنع الحسد، خاصة إذا وضعت بداخله آيات قرانية وتعازيم [1] أخرى خاصة.

وجدير بالذكر، أن فى اعتقاد بدو سيناء أن القلب المنحوت من العقيق الأخضر (والقلب هو أشبه برمز ويدل على الحب كما هو متعارف عليه فى مصر أيضاً)، يستخدم لدفع الانتباه عن أشياء مقصود حمايتها من الحسد من قبل الحاسدين، أى تشتت النظر، فمثلاً تعلق القلوب من العقيق الأخضر بقطعة من الخيط المصنوع من وبر الإبل فى رقاب صغار الماعز «الزلطان» أو صغار الأغنام «الحملان»، لمنع الحسد حيث إنهم بحركتهم ومنظرهم الجميل حول أمهم ، وخاصة إذا كانوا عدداً كبيراً من أم واحدة، قد يتعرضون للحسد.

وطالما تطرقنا إلى الحجاب والاعتقاد بأنه يمنع الحسد، فلا بأس من أن نتعرض إلى بعض الأحجبة الأخرى، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، حجاب الحب من الزوج والزوجة والعكس. وحجاب الكراهية، وعادة ما يكون على أرضية من القماش الأسود أسفل مجموعة من الخرز الملون، وهذا فى حالة ما إذا كان رجل ما رغب عن فتاة وتزوج من أخرى، وحجاب حفظ الأغنام ليلاً من الذئاب، وحجاب من المعدن أو النحاس مع بعض الخرز، وقد لاحظت أن لكل نوع من الأحجبة دلالة خاصة عند البدو، وهذا الحجاب المعدنى مع مجموعة الخرز يعمل به ككباسات. ومن الأحجبة المرسومة فى عمليات البخور لشخص يكون قد تعرض لفزع ما، وغالباً ما يكون سيدة، هو أن تذهب بعض السيدات ومعهن متخصصة البخور والقراءات إلى مكان خلوى، ويرسمن على الأرض مستطيلاً مقسمًا إلى أربع مثلثات، فى كل ركن من أركان المستطيل توضع جمرات من النار يوضع عليها البخور، وتجلس السيدة فى الوسط عند التقاء رؤوس المثلثات، وتقوم السيدة المتخصصة بقراءة بعض الفقرات الدينية وبعض العبارات غير المفهومة لدى الأشخاص العاديين، وبعد الانتهاء تخرج السيدة من هذا المستطيل وتوضع جمرات من النار ويوضع فوقها بخور أيضاً.

### ومن تشكيلات الخرز المثلثة الشكل المشغولات الآتية:

١ ـ تلبيسة مصنوعة من الخرز على هيئة شبكة لزجاجة لمبة الجاز، حتى تظهر بصورة جميلة أثناء النهار.

٢ ـ شبكة توضع بها الولاعات التى تعمل بالبنزين.

٣ ـ كيس الدخان الذى تجمل أطرافه بمثلثات الخرز الشُرابات، كما سبق وأن ذكرنا عند الحديث عن القنعة.

ومن الأشياء الهامة، التى لها دلالة خاصة، والتى تعبر عن مدى حب الفتاة للإنسان الذى سوف ترتبط به حتى وإن لم تكن تعرفه، قيام الفتاة بتطريز منديل تصل مساحته إلى ٥٠ × ٥٠ سم من قماش من القطن «بفتة» وتطرز عليه وحدات مماثلة لما على الأثواب ، وفى كل ركن من أركانه شُرابه، وفى وسطه تثبت حلقة، قد تكون معدنية أو من مجموعة خيوط على شكل دبلة، حتى إذا ما تقدم للزواج منها، وتمت الموافقة عليه من قبل الأهل أهدته هذا المنديل، لكى يتفاخر به أثناء الرقص الخاص بهم، فيضع الدبلة المشار إليها فى أصبعه، ويبدأ فى التلويح بالمنديل، كما هو الحال فى رقصة الدبكة الشامية.

## دخول عنصر المثلث فى الأدوات الزراعية والفخارية:

يعتمد طعام البدو على الزراعة، مثل : زراعة الشعير والذرة والقمح والأرز والعدس والبلح، كما يشتهرون بزراعة

(١) تعازيم : هى جمع تعزيمة، والتعزيمة هى قراءات خاصة يعرفها المتخصصون فى هذا المجال، وتكتب على الأحجبة لمختلف الأغراض.

# المثلث فى بعض الأدوات السيناوية

الوتر

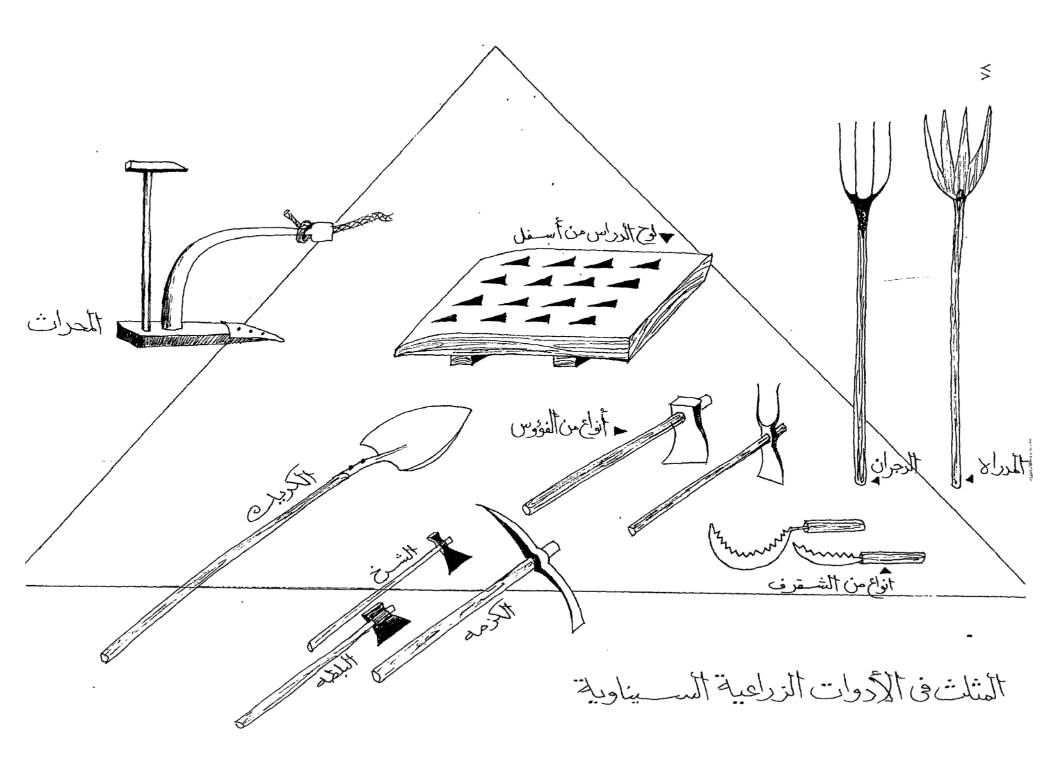
الجزء الأمامى لغبيط الجمل

شبك لحمل جرار
الماء على ظهر الجمل
«من شجر المتنان»

نماذج من عصا
صحن البن

الزناد

المصحن




المثلث فى الأدوات الزراعية السيناوية

أشجار الزيتون، ويعتمدون فى زراعة هذه المحاصيل على الآلات الزراعية، فهم مثلاً يفلحون الأرض بمحاريث تقليدية كالمحاريث المصرية، إلا أنها أصغر وأقصر، ويستخدمون فى جرها الإبل أو الخيل أو الحمير، ويحصدون الزرع ويجمعونه فى البيادر ويدرسونه بالنوارج.

وقد اعتمدت القبائل البدوية على الزراعة لأن معظمها استقر به الحال على ساحل البحر الأبيض المتوسط، أو بالقرب من الينابيع الطبيعية مثل منطقة «التعيمة» وبدأت فى زراعة أشجار النخيل وأشجار الزيتون، والتى تعتبر من المصادر الرئيسية لغذاء هذه القبائل على مدار السنة. فهم يصنعون أصنافاً عديدة من منتجات البلح إما بالتجفيف أو بالشى، وتخزن حتى موسم الشتاء، وذلك بالإضافة إلى صناعة عصر الزيتون للحصول على زيته، والتى تشتهر به سيناء حتى الآن .. هذا هو ما دفع هذه القبائل إلى زراعة الأرض بالمحاصيل الموسمية مثل القمح والشعير، حتى يستطيع البدوى أن يوفر لنفسه اللازم للمعيشة. ولإتمام عملية الزراعة بدأ فى تصنيع أدواته الزراعية بنفسه، والتى يلعب فيها شكل وحدة المثلث دوراً بارزاً، سواء فى تصميمها أو فى استغلال زواياه الحادة. فنجد أن المحراث «الفرد» قد صنع من أخشاب شجر «الأثل» وزود بقطع من الحديد على شكل مثلث لكى تشق الأرض أثناء عملية الحرث.

كما استخدم السكاكين المثلثة الشكل فى عملية درس القمح والشعير بما يسمى، لوح الدارس، وهو عبارة عن كتلة خشبية يصل سمكها إلى ١٠ سم وعرضها ٨٠ سم وطولها ١,١٠متر تثبت فيها السكاكين من أسفل فى صورة مثلث ثلاثينى ستينى، وزاويته الثلاثينية إلى الأمام حتى تسهل عملية انزلاقه إلى الأمام عندما يجر فوق الجرن، فى الوقت الذى يجلس عليه القائم بالدرس لكى يحقق ثقلاً يساعد السكاكين فى عملية تقطيع القش، ومن الأدوات الزراعية أيضاً الأنواع المختلفة من النقوش على هيئة المثلثات.

وبالنسبة إلى زراعة أشجار النخيل نجد أن الإنسان السيناوى قد استغل الطبيعة النباتية فى عمل مأوى له من جريد سعف النخيل أثناء موسم جنى البلح، كما كان يقوم بتسقيف بيوته المبنية من الطوب اللبن بالجريد والخوص، واستغلال الخوص كطبقة لسد المسام فوق الجريد وأسفل طبقة الطين الأخيرة فوق السقف.

كما صنع العديد من المشغولات التى تخدم حياته اليومية واحتياجاته، ومن أمثلة ذلك «القفة» المعروفة، والعديلة، وهى عبارة عن قفة واسعة تستخدم فى نقل الأشياء الخفيفة مثل التين. و«المرجونة»، و«اللقيطة» وهى تستخدم لجمع الثمار و«القطقوط» لوضع كميات قليلة من العجوة، وتصنع من الخوص الأبيض «قلب النخلة» وترسل كهدايا. وأيضاً كان يصنع ما يسمى «الوزنه»، وهى تستخدم لوضع كميات كبيرة من العجوة بقشرها ونواها وتخزن، وتعطى للجمال كغذاء به سكريات عالية التركيز تمنحها الطاقة اللازمة لمجابهة قسوة الصحراء. وكل هذه المصنوعات يلعب المثلث دوراً هاماً فى صنعها وتصميمها، كما كانت تزخرف بأشكال هندسية، إما باستخدام أحبال الليف البنية أو بصباغة أجزاء منها بصبغات خضراء أو حمراء، كما استغلت أيضاً منتجات النخيل فى عمل كراسى من الجريد ذات أشكال مختلفة، إما فى صورة خطوط أفقية ورأسية أو خطوط متقاطعة تنشأ عنها أشكال مثلثات تزيد من رونق المنتج. وهناك بعض الأدوات التى كان يصنعها بدوى سيناء بنفسه مثل «الغبيط» المحلى بزخارف هندسية فى صورة مثلثات، والغبيط هو ما يعادل سرج الحصان بالنسبة إلى الجمل، وأيضاً «الوتر» ويوضع على ظهر الجمل ويستغل أثناء الأحمال الثقيلة، وكانت تحلى أجزاؤه الخشبية برسومات على أشكال مثلثات أيضاً. وكذلك أضاف اللمسات الزخرفية على أدواته التى كان يستخدمها لمعيشته، ومنها: عصا صحن البن الخشبية، التى كان يقسمها إما على شكل مسدسات أو مستطيلات مقسمة إلى مثلثات، بالإضافة إلى تزيين شراعات أبواب الغرف بقطع خشبية مفرغة من وحدات المثلث.

## الأوانى الفخارية

لم تحظ هذه الصناعة بقدر كبير من الزخارف على أسطحها الخارجية أو الداخلية كما هو مشاهد فى الفنون المختلفة «الفرعونى - القبطى - الإسلامى»، ولا تتعدى هذه الصناعة إلا بضع أوانٍ كان يستخدمها الإنسان السيناوى فى حياته اليومية.

والفخار فى منطقة سيناء له طابع خاص يميل إلى اللون الأسود «معدن الطفلة السوداء»، وكان يحرق فى «قمائن» خاصة بهذا الغرض. ورغم أن الفخار السيناوى لا يحتوى على زخارف بالمعنى المعروف، وخاصة وحدة المثلث التى نحن بصددها، إلا أنه لا يخلو من بعض الخطوط البسيطة.

**أسماء بعض الأوانى واستخداماتها:**

الجِّرة - اللجانة - الإبريق - الكراز، وكلها خاصة بالماء.

الكشكولة - الزبدية، كأطباق للأكل، الهون لصحن البن،

القدور المختلفة لوضع السمن وتخزين اللحم المطهو. الطاجن المزجج بأحجامه المختلفة، ويستورد من بلاد الشام، ويستخدم فى الطهى.

وفى الآونة الأخيرة جلبت القلل القناوى والأوانى الفخارية ذات اللون الفاتح والأحمر، وللأسف الشديد أن الصناعة انقرضت، ولا يوجد إلا أعداد قليلة منها مهملة داخل المنازل القديمة، وذلك بسبب التقدم الحضارى وتوافر الأوانى المختلفة المصنوعة من البلاستيك لخفة حملها وصعوبة كسرها.

ونظراً للتغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى وبالتبعية المجتمع السيناوى، بدأ الإنسان السيناوى يسكن المنازل الحديثة، وتطورت أدواته، فمثلاً استبدل الطبلية الخشبية بأخرى مصنوعة من الألومنيوم.

وهكذا زحف التغير العمرانى والمدنى على أنماط الحياة فى شبه جزيرة سيناء مع ما يحمله هذا التغير من مكونات ثقافية حديثة تلعب دوراً هاماً فى تشكيل واقع الحياة بمعطياتها الحديثة.

## المراجع

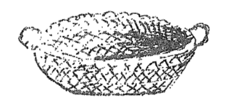

١- تاريخ الحضارة المصرية ، العصر الفرعونى : محمد شفيق غربال وآخرون ، المجلد الأول ، مكتبة النهضة المصرية.

٢- كتاب الساعة ، سيناء الأرض والحرب والبشر : سالم اليمنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٣- سيناء ارض القمر : رفعت الجوهرى ، من الشرق والغرب .

٤- «تراث فى طريق إلى الزوال» ، البرقع كان بطاقة حالة المراة وبنك إدخار : احمد الطبرانى ، جريدة الأهرام ، الجمعة ١٩٩٤/٤/٨.

٥- زياره ميدانية إلى شمال سيناء.

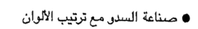





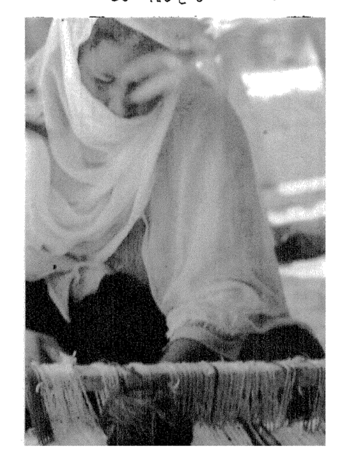

● صناعة النسيج فى العريش .



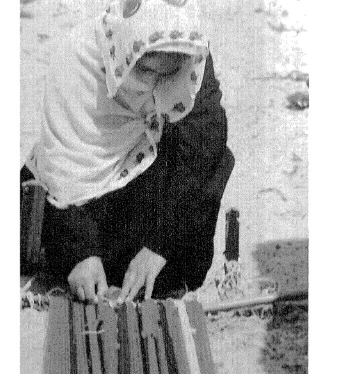
● غزل الصوف

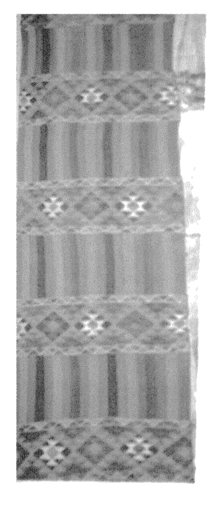


● صناعة السدو مع ترتيب الألوان



● عملية شد النول



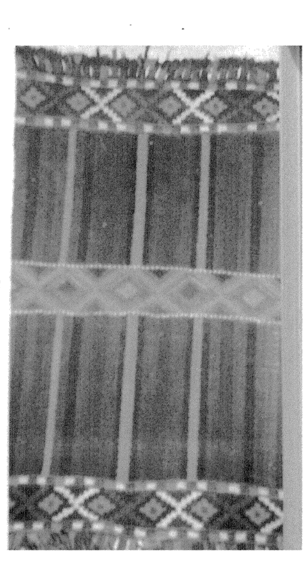


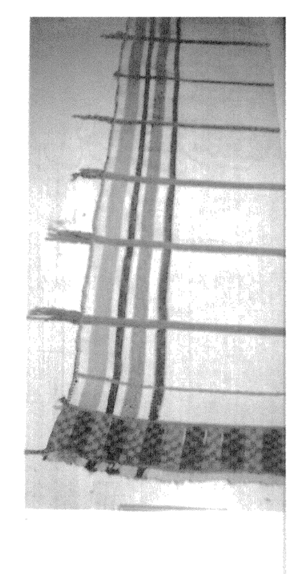
# وحدة المثلث
## فى الحياة اليومية السيناوية

### نماذج من الكليم والسجاد

● مجموعة وحدات زخرفية تعتمد على وحدة المثلث فى تزين قطع السجاد







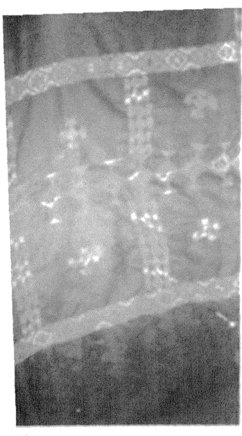


# نماذج
# من أثواب بدو سيناء



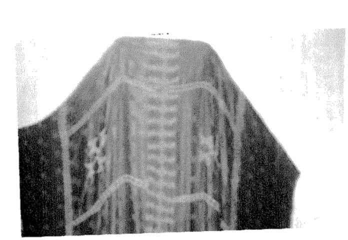
● وحدة زخرفية حديثة على صدر زى إمرأة من سيناء

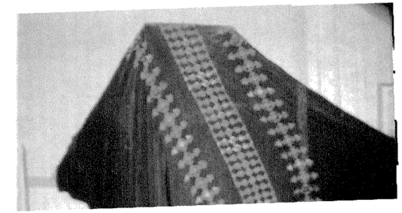




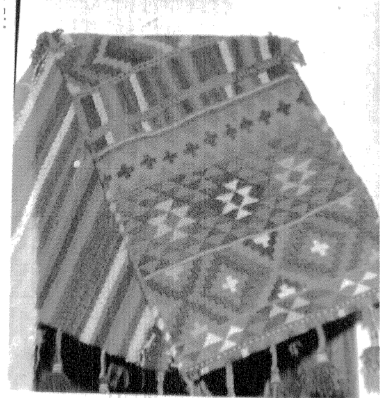
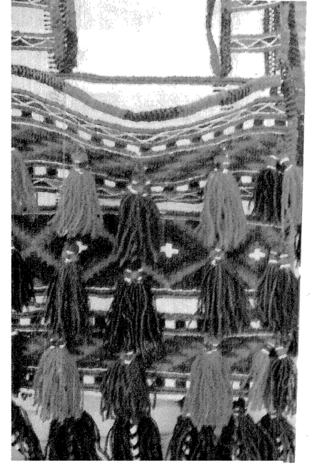
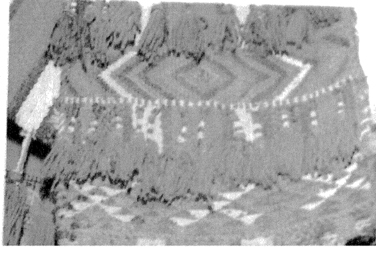
# نماذج "للقنعة" وزخارفها



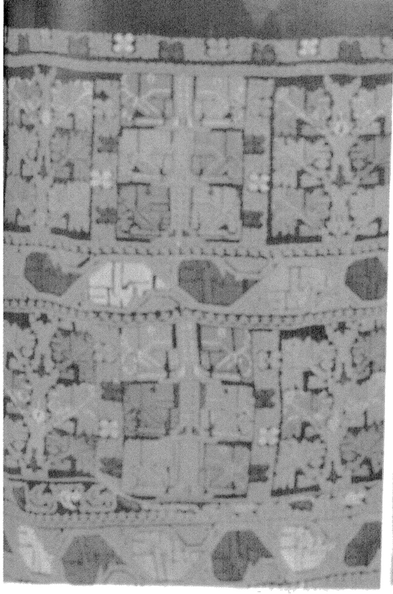




# نماذج
# من خرج الجمل

# أثر نباتات البيئة على زخارف بدو سيناء



● المرمرية



● العنب



● الزيتون

# «عفت ناجى» عاشقة الفن.. والوطن.. والتراث القومى

محمد فتحى السنوسى

بعد حياة حافلة بالعمل والعطاء، رحلَتْ فى هدوء الفنانة التشكيلية الرائدة «عفت ناجى».

ولعل عفت ناجى أول فنانة لم تبحث عن الشهرة، ولم تسع إليها، على العكس، فقد كانت تتوارى عن الأضواء، وتبتعد عن اجهزة ووسائل الإعلام المختلفة.. بل إنها وهبت حياتها لتخليد ذكرى شقيقها واستاذها الفنان التشكيلى الرائد «محمد ناجى» (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، وزوجها الفنان «سعد الخادم» (١٩١٣ - ١٩٨٧).

فقد أهدت مرسم شقيقها محمد ناجى - بمنطقة حدائق الأهرام - لوزارة الثقافة، والذى تحول إلى متحف يحمل اسمه، وذلك عام ١٩٦٨، وقبل وفاتها بايام قليلة قدّمت بيتها وبيت زوجها الخادم - بمنطقة الزيتون بالقاهرة - إلى وزارة الثقافة بكافة مشتملاته من أعمال فنية، ولوحات نادرة، ومقتنيات، واثاث، ونسجيات شعبية رائعة، ومؤلفات شخصية، ومكتبة زاخرة بامهات الكتب والمراجع الفنية والمخطوطات النادرة؛ وذلك لتحويله إلى متحف يضم اعمالها، وأعمال الفنان سعد الخادم.

وكانت «عفت ناجى» تقدم كل عام فى ذكرى شقيقها محمد ناجى اسكتشات وأعمال اخرى جديدة من مقتنياتها، والتى ابدعها الفنان محمد ناجى للعديد من المتاحف، كما كانت تشارك فى تاليف الكتب التى تتحدث عنه وعن اعماله وإنجازاته، كما نظمت ايضاً العديد من المعارض لإحياء ذكراه.

هكذا كانت عفت ناجى رمزاً للنبل والعطاء بلا مقابل، والوفاء بلا حدود.

ولدت «عفت ناجى بالإسكندرية عام ٨ ١٩٠، بحى محرم بك بالإسكندرية، وهى كريمة موسى بك ناجى أحمد الطوبجى، مدير جمارك الإسكندرية، والسيدة نفيسة راشد باشا كمال.

وقد نشأت عفت ناجى فى أسرة محبة للثقافة والفنون، فقد كان والدها محباً للأدب والثقافة، كما كانت والدتها عاشقة للشعر والموسيقى، وتفتحت عيناها على الكتب واللوحات الفنية التشكيلية، والنغمات الموسيقية فى كل ركن من ارجاء بيتها بالإسكندرية، إضافةً إلى رعاية شقيقها الفنان محمد ناجى لها.

تلقت «عفت ناجى» تعليمها الأولى بمدرسة «الميردى ديو» بالإسكندرية، ودرست الفن على يد شقيقها محمد ناجى، وبدأت ترسم أول اسكتش بالأقلام الملونة عام ١٩١٧، وعمرها ثمانى سنوات، وكان عبارة عن «بورتريه» لها.

وقد عرضت أول لوحة زيتية لها، وعمرها ١٨ سنة، ومن ثم كانت أول سيدة مصرية تدخل أعمالها «متحف الفن الحديث بالقاهرة» عام ١٩٢٨.

سافرت «عفت ناجى» إلى باريس لدراسة الفن، ثم التحقت بأكاديمية «فيراتسى» للفريسك وأكاديمية الفنون فى روما بإيطاليا، فى الفترة من عام ١٩٤٧ وحتى عام ١٩٥٠.

وفى فرنسا تتلمذت على يد الفنان «ماليه» بباريس، وأيضاً الفنان الناقد والمصور الفرنسى «أندريه لوت»، وكذلك على يد شقيقها الفنان التأثيرى «محمد ناجى» والذى كان يعمل مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما.

وبعد عودتها فى عام ١٩٥٠، اقامت أول معرض خاص لها فى القاهرة بقاعة «صلاح الدين»، وفيه عرضت مجموعة من اللوحات، التى تسجل فيها انطباعاتها عن مختلف البلدان التى زارتها، وعاشت بها، وتصور مظاهر الحياة فيها، كما ألّفت كتاباً بعنوان «ذكريات من وادى شيفورز»، وهى المنطقة التى كانت تعيش فيها مع شقيقها بفرنسا.

ولما كان والدها «موسى بك ناجى» يمتلك عزبة ما تزال تحمل اسمه بمركز أبو حمص، محافظة البحيرة، فقد كانت دائمة التردد عليها، من حين إلى آخر؛ حيث الطبيعة الساحرة والهدوء الممتع، فزاد اهتمام وارتباط «عفت ناجى» بالبيئة وبالإنسان المصرى، فبدأت فى رسم لوحاتها مستوحاة من الطبيعة الريفية، كما لفت نظرها حياة الفلاحين والبسطاء، وكانت تجلس معهم وتستمع إليهم، شغوفة بحكاياتهم الشعبية وقصصهم الخيالية؛ ومن هنا بدأ اهتمامها بكافة مظاهر الحياة الشعبية فى الريف، وبدا حبها لتراثنا الشعبى المصرى العريق بجوانبه المختلفة.

والمتأمل للوحات وأعمال الفنانة «عفت ناجى» يستطيع بجلاء أن يلحظ ويتعرف على الكثير من جوانب ثقافتنا الشعبية المتمثلة فى الأساطير، والحكايات الشعبية، والعادات والتقاليد، والمعتقدات الشعبية.

فمعظم أعمالها تزخر بالعديد من الموتيفات الشعبية المصرية.

كما تتمثل موهبة «عفت ناجى» وذكاؤها الإبداعى فى إخفاء الجانب الذهنى تحت قناع التلقائية والسذاجة الطفولية، وفى الانتقال بسلاسة من الحس الاحتفالى إلى التبسيط الزخرفى والتسطيح المجرد.

وليس ذلك بغريب على «عفت ناجى» فهى أحد أعضاء أسرة فنية لها حضورها الرائد فى الحفاظ على تراثنا الشعبى القومى، فهى شقيقة الفنان محمد ناجى وهو أول فنان مصرى يدافع عن فنوننا الشعبية وعن قوة الإبداع فى التراث الشعبى المصرى فى مؤتمر الفنون الشعبية ببراغ بتشيكوسلوفاكيا، والذى عقد فى الفترة من ٧ إلى ١٣ أكتوبر لسنة ١٩٢٨.

وهى أيضا زوجة الفنان التشكيلى والباحث الفولكلورى المصرى «سعد الخادم» الأستاذ بكلية التربية الفنية، وعضو أول مجلس إدارة مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة، والذى قدم للمكتبة العربية العديد من المؤلفات والأبحاث فى الفنون والحرف الشعبية والفنون التشكيلية.

كذلك قامت «عفت ناجى» بأبحاث عديدة فى مجالات الفنون الشعبية والفنون القديمة، ولها عدة مقالات فى الفن التشكيلى نشرت فى بعض المجلات العربية والفرنسية.

وفى عام ١٩٥٧ اقامت معرضها الثالث، الذى ضم ٥٢ لوحة تشكيلية، وقد انتقل بعد عرضه بمصر إلى سوريا ولبنان تحت عنوان «معرض العروبة»، وكانت «عفت ناجى» تعتز بهذا المعرض وتعتبره نقطة تحول فى حياتها.

سافرت «عفت ناجى» إلى العديد من الدول الأجنبية فى رحلات كشفية وإبداعية مثل: فرنسا، وإيطاليا، وبلجيكا، والنمسا، وكانت دائمة التردد على المتاحف والمعارض بها، إلا أن ارتباطها بتراثها المصرى والعربى كان أقوى، ومن ثم كانت دائما ما تنادى بضرورة وجود شخصية مصرية



● «برج الحمل» ١٩٧٢

واضحة فى فنوننا التشكيلية مستمدة من تراثنا العربى ومن أصالتنا القومية.

كما كانت «عفت ناجى» عازفة موسيقية بارعة، فقد كانت تجيد العزف على آلة البيانو، وكتبت عدة كونشيرتوهات، ورباعيات، وسباعيات موسيقية للبيانو، ولها دراسات فى التأليف الموسيقى.

وقد عزفت فى عدة حفلات بأتيليه الإسكندرية، والذى أسسه شقيقها محمد ناجى عام ١٩٣٥، وأيضًا بأتيليه القاهرة، والذى أسسه ناجى أيضاً فى ١٤ مارس ١٩٥٢، وكانت «عفت ناجى» عضواً بمجلس إدارته. وقد قدمت هذه الحفلات ما بين أعوام ١٩٣٧، ١٩٣٩، وأيضاً قدمت عدة حفلات بإذاعة القاهرة.

ومن ثم ظهر تأثرها بالموسيقى فى أسلوبها التعبيرى السريالى من خلال لوحاتها التشكيلية.

وبتأمل تلك اللوحات الفنية، نستطيع أن نلحظ ذلك بوضوح فى الخطوط الأفقية التى تشبه خطوط النوتة الموسيقية، وفى المساحات اللونية، كما نستشعر وحدة الإيقاع، والانسياب، والتدفق اللونى، والتناغم، والتدافق الهارمونى، ما بين الظلال والألوان.

وقد أقامت «عفت ناجى» أكثر من ١٢ معرضاً خاصاً لأعمالها بالقاهرة والإسكندرية، وسوريا، ولبنان، وروما.

كما شاركت فى العديد من المعارض الجماعية بمصر والخارج.

وعرضت لوحاتها فى بينالى فينسيا، وحصلت على الجائزة الثانية عام ١٩٥٥، وأيضاً فى بينالى ساوباولو عامى ١٩٥٤، ١٩٦٢، فى كوبنهاجن والمجر كما اشتركت فى بينالى الإسكندرية، وفى دوراته لأعوام: ١٩٥٤، ١٩٥٦، ١٩٥٨، وحصلت على عدة جوائز به.

كما حصلت على العديد من الميداليات والشهادات التقديرية فى الفن، ومنها: جائزة وزارة الثقافة المصرية لبينالى البندقية عام ١٩٥٦، وجائزة تقديرية لمعرض الفن التطبيقى لجمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة، وجوائز تقديرية لنشاطها الفنى فى أعياد الثورة لأعوام ١٩٥٣، ١٩٥٤، ١٩٥٥، ١٩٨٠، وميدالية هيئة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية مع شهادة تقديرية ١٩٩٣؛ بمناسبة المعرض الشامل لأعمالها بأتيليه الإسكندرية، وكان هذا هو آخر معرض أقامته الفنانة عفت ناجى، ولها قبل رحيلها مقتنيات فنية ببعض المتاحف المصرية، مثل: متحف الفن الحديث بالأوبرا بالقاهرة، ومتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية، وبالسفارة المصرية بسويسرا. ومقتنيات أخرى تتضمن ١٢ قطعة فنية موجودة حالياً بالبيت الأبيض بواشنطن بأمريكا، وثلاث لوحات بقاعة «اينتوالى» بأسبانيا، ولوحة بمتحف «ادريانى» بالنرويج، ولوحة بقاعة «ايشاريا» بالبرتغال،بالإضافة إلى بعض المقتنيات الخاصة، لدى بعض الأفراد والهيئات.

وقد صدر عن «عفت ناجى» فى مصر ثلاثة كتب، وفى لبنان كتاب، وفى فرنسا صدر عنها كتاب بالفرنسية عام ١٩٧٤ للشاعر أورشيللو، بعنوان «فنانة مصرية فى بؤرة الخلود».

وفى صباح الاثنين الموافق الثالث من أكتوبر ١٩٩٤، رحلت «عفت ناجى» عن دنيانا، تاركة لنا ثروة هائلة، تقدر بأكثر من ألفى لوحة تشكيلية، تُراها كانت تتحدى الزمن بهذا الإنتاج الغزير؟ وهى التى قالت قبل رحيلها بأيام قليلة:

«إننى الآن أعيش فى عزلة داخل صومعتى.. أحاول أن أقهر بفنى الزمن لأحقق المستحيل».



● الفنانة عفت ناجى

قالوا عن عفت ناجى:

ـ «هى ذاكرة مصر، وويل لفنان لم يكن ضميراً لوطنه»

بدر الدين ابو غازى ـ وزير الثقافة الأسبق

ـ «عفت ناجى: فنانة عبقرية، اعطت حياتها للفن والإبداع لمصر كلها».

د. احمد نوار

رئيس المركز القومى للفنون التشكيلية

«عفت ناجى: مدرسة فنية، وقيمة إنسانية، وتاريخ ريادى للإبداع المصرى المعاصر»

عصمت داوستاشى ـ فنان تشكيلى

«كانت عفت ناجى تجوب القرى والأماكن النائية مع أخيها الفنان الرائد محمد ناجى، ثم بعد ذلك مع زوجها الفنان سعد الخادم، للبحث عن الفولكلور، وتوظيفه فى أعمال فنية معاصرة؛ لذلك تعد بحق رائدة المبدعين فى هذا الاتجاه مع زوجها».

عز الدين نجيب ـ فنان وناقد تشكيلى

«عفت ناجى: فنانة مصرية مميزة، لوحاتها لا تعكس شخصيتها فقط، بل تعطى شكلاً صادقاً للمرأة المصرية ـ فنانة كانت أو امرأة عادية ـ صورة ربما تكون نادرة بين النموذج البشرى فى مختلف البلاد»

أورشيللو ـ شاعر فرنسى

من كتابه: «فنانة مصرية فى بؤرة الخلود»

# "الحسينيات".... والمسرح الشعبى

بقلم الكاتب الأسبانى : **خوان غويتيسولو**
الترجمة عن الأسبانية : **د. طلعت شاهين**

**يقدم المؤمنون الشيعة «الحسينيات» كجزء من الاحتفال بيوم عاشوراء فالإيرانيون يتعلمون منذ الصغر كيف يجسدون من خلالها شهداء كربلاء، وجعلها من المبادئ الأساسية لحياتهم الاجتماعية المستقبلية، فالرواة المحترفون «روزه خان» يلعبون أدواراً متبادلة أو مكملة لأدوار الموالى (الفقهاء الدينيين) . فقد دعانى بعض أعضاء جماعة صغيرة من شارع «مولافى» لسماع رواية عجوز مسن، يقصها أمام حوالى ثلاثين طفلاً، كان العجوز يلقى الرواية بنبرات متقطعة، ودون أى تلوين لحنى يذكر، ويتحدث عن الإمام (الحسين) وعن ليلى، ويذكر أسماء «أبو القاسم وزينب وعلى أكبر» ، عندما أغلق عينى أتخيل معجزة تنقلنى إلى «حلقة» من حلقات الطفولة فى ميدان «جماعة الفنا» (مراكش) .**

أما فى حسينية الزيريين التى تقطن الحى ذاته، يلجأ الواعظ إلى جميع أنواع البلاغة ليجذب المستمعين: يروى، بصوت منغم، نصاً يمسكه بيده اليسرى، وفى بعض الأحيان يغنى رافعاً نبرات صوته، وأحياناً أخرى ينتحب فى نشيج محسوب، فينتزع عبرات الحاضرين. و كان أكثر الكبار من حولى يبكون، وبانتهاء فصل موت «على أكبر» كان المؤمنون يقفون على أقدامهم ويضربون على صدورهم، وكلما ارتفع صوت الراوى ليتحول إلى صرخات تزداد حرارة التعذيب، ويلوح المؤمنون بعلامات الألم؛ وينحنون على الأرض، ويتلوون من شدة العذاب، وكان يقف أمامى شاب بقميص مفتوح وعضلة صدره محمرة فى المكان الذى يشير إلى القلب. وإذا خفض الراوى من صوته تخف سرعة الضربات، وإذا رفع من صوته فإن صداه يزيد من الضربات المنتظمة التى تزيد من حدة تركيز التعذيب الذاتى.

بعد ذلك بعدة ساعات، تأتى حسينية كربلاء، فيشير الراوى شفاهة إلى قطع أعضاء العباس والمؤمنين، فيتقدم الجمع، وقد عروا الجزء الأعلى من أجسادهم وتواصلوا فى ضرب الصدور بقبضاتهم، إن مشهد هؤلاء الرجال الذين يتشكل منهم الجمع عراة إلا من السراويل، وهم يعذبون أنفسهم، يكاد يقطع أنفاس الغرباء، فقد كان الأطفال والصبيان يقلدونهم، ولفت نظرى، صبى ببشرته ناصعة

البياض، وقد بدت آثار حمراء واضحة لكف فى المكان الذى يعين القلب فى القفص الصدرى، إلا أن طقوس التوبة لواحدة من حسينيات شارع ياسر تعتبر أكثر إثارة للإعجاب من غيرها، لأن أعضاء هذه الجماعة يقيمون طقوس التعذيب فى الظلام، وبضربات منتظمة تتبع صرخات أو نحيب الراوى، فيما تتردد الأصوات «ياحسين، ياشهيد» فى العتمة كشهقات نحيبية: إنها تكفير جماعى يعبر عن عجز الشعب فى مواجهة ظلم المتسلطين، وأحفاد «شمر» و «يزيد» المعاصرين.

برغم كل شئ فإن الراوى مهما كانت قدرته الوعظية فإنه لا يصل إلى القمة التى يبلغها المسرح الحسينى الذى يقام فى شهر المحرم، والتركيب الدرامى لـ «التازيا» (قصائد المراثى) أو التوبة لاتحمل اسم مؤلف معين، النصوص الأولية انتقلت على مر القرون عن طريق المشرفين عليها والمشاركين فى تمثيلها الذين أقلموها لترضى أذواق الجمهور. ففى المسرح الدينى الإيرانى لا يتم التمسك الحرفى بالنصوص الأصلية و لامدى تطابقها مع العروض المشهدية. فأبطال العرض يمكنهم مط أو تقليص أدوارهم، أو تغيير ملابسهم أمام أعين الجمهور أو انضمامهم إلى العرض مباشرة برغم أنهم يكونون قد سقطوا أمواتاً فى مشهد سابق، والمشرف على العرض يتحرك بين الممثلين بكل هدوء، ويصحح أماكنهم أو يعيد تقييم أدوارهم على خشبة العرض، أو يوزع بينهم الملابس فى حالة ضرورة تغييرها، أو يهمس فى آذانهم ملقناً إياهم الحوار. والعرض مثل التراجيديات اليونانية فيمكنه أن يستمر لعدة ساعات، وبينما يعبر الذين يلعبون أدوار «أنصار الحق» بالغناء فإن «يزيد» و أتباعه تقتصر أدوارهم على الخطابة البلاغية.

وهذه المسارح أو «السكو» (خشبة العرض) تقام فى الهواء الطلق فى الميادين، أو فى ساحات المساجد. ويمكن مشاهدتها من الجهات الأربع؛ لذلك فإنها خالية من الديكورات الثابتة أو الستائر أو الزخارف أو حتى أماكن الملقنين، والشخصيات النسائية يقوم بها رجال أو صبيان دون تخنث، وكما يقول «ريزفانى» فى مؤلفه الهام عن الفن والموسيقى الإيرانية، فإن قواعد «التازيا» أو «الحسينيات» مناقضة للطبيعية الأوروبية: «إن الخيول أو الجمال المحملة بالخزائن والقدور التى تحيط بخشبة العرض، تشير إلى وصول الحسين وأتباعه إلى سهول كربلاء، ومسافة من الخلاء حول هذا المكان ترمز إلى الرحلة الكبرى، ودلو الماء فى وسط المشهد إلى جوار جنود الخلافة الذين يحرسونه، ويمنعون المحاصرين من الاقتراب منه، يرمز لنهر الفرات، وبعد مقتل الحسين، فإن مشهد الأطفال والنساء الذين يسوطهم ويدفعهم جنود الخليفة فى دورة حول المكان يصور ترحيل الأسرى إلى سورية».

أثناء تقديم العرض يظل الحسين وأتباعه محاصرين فى دائرة أو خيمة بدائية لايجب أن يغادروها، إلا للقتال والموت، فيما تنتشر على الأرض كمية كبيرة من القش الجاف التى تمثل رمال الصحراء، وتستخدم الشخصيات أيضاً ذلك القش الجاف بفركه على الوجوه ونثره على الرءوس فى أكثر اللحظات مأساوية، بينما يلتزم الممثلون المحترفون أو الهواة بالموقف الدرامى الذى يحتوى على لحظات كثيرة من النحيب والدموع السائلة بلا انقطاع، لدرجة أنها تثير عاطفة الممثلين الذين يؤدون أدوار الأشرار : يزيد، وعبر، وزياد، وشمر الرهيب الذين يصبون لعناتهم وسبابهم على الحسين وأسرته دون أن يتمكنوا من السيطرة على سيول دموعهم أيضاً. وكما يقول غوبينياو: « إن ذلك لا يدهش أحداً ولا يصدم ذوق المتفرج، بل على العكس فالإحساس بألمه يدفعه إلى الدق على صدره مما يزيد من شدة نحيب المتفرجين فيرفعون أذرعهم إلى السماء توسلاً إلى الله».

الهدف من العرض معروف لكل المتفرجين لأنهم عاشوه كجزء مكمل لحياتهم، وهناك قوى مغناطيسية تجذب الجمهور إلى « التازيا» (المراثى)، فالنساء والرجال يتمثلون آلام الضحايا: الحسين، وابنه الأكبر الذى يعتبر الإمام الرابع، وزينب الشقيقة التى تحمس بطولتهاجمهور المتفرجين، وأم ليلى ابنة الملك المقتول، وزوجة الإمام العباس الأخ غير الشقيق للحسين، الذى عذبوه وقتلوه أمام أهله، و كذلك القاسم ابن الحسين... إلخ، ولا يوجد أى عائق مصطنع يفصل شخصيات العرض عن الجمهور. وما أن يقوم المشرف على العرض موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض أو أحد الممثلين بإثارة المتفرجين بصيحة: «يا مسلمين»حتى تنطلق موجة عارمة من النحيب العنيف، وفى هذا العرض لا يجرؤ أى شخص على التصفيق إعجاباً بعد أى فصل مثير للعاطفة، فالجمهور الإيرانى يذهب لمشاهدة هذه العروض ليعانى ويبكى.

فى العرض المسرحى الذى كنت أشاهده كثيراً والذى يقع فى تقاطع شارع الإمام الخمينى مع شارع «والى فى عصر» كانت المساحة المطوقة تنقسم إلى جزءين، تتجمع

النسـاء فى جزء منه، وكن مندهشـات من وجـودى (فـأنا لا ارتدى مـلابس الحـداد وحليق اللحـية حديثاً)، بينما ينتظر الرجـال ويدخنون فى الجـزء الآخـر، فـيمـا يجـرى الأطفـال ويلعبون فى ساحة العرض، أما الفرقة الموسيقية كانت مكونة من عازف صـاجات، وعـازف بوق وعازف طبل، مـهمتهم إبراز المشاهد الدرامية القوية، وجنود الخليفة يقودهم «شمر» قوى وعصبى المزاج يهددون المحاصرين، ويطالبونهم بالاستسلام، بينمـا نسـاء الحسـين يلعب أدوارهن رجـال ملتـحـون يرتدون عباءة سوداء، ويضعون على وجوههم حجاباً بسيطاً، والممثل الذى يلعب دور شـخصية زينب شقيقة الإمام الحسين لا يكاد يخفى تكوينه الجسمانى الخشن ولحيته الكثيفة؛ حيث يكشف الحجاب أحياناً لتجـفيف عرقه. و أثناء المعركة الوهمية يهرب المهزوم من ساحة العرض ليعود الملقن بعدها حاملاً لفافة مكورة مكسوة باللون الأبيض رمزاً لراس المهزوم المقطوع، أما جثمان «على أكبر» فيتم حمله على نعش، ويدورون به عدة دورات حول خشبة المسرح، ومن خلفه عدد من الأتبـاع الصـبـيـان، محـملين بالنذور، والزهور الملونة. شخص ما القى فجاة بكمية من اللوز وبتلات الزهور على مكان النسـاء فـأحدث قلقاً اسـتدعى تدخل المسـؤولين عن النظام، واسـتـغل الممـثل الذى يؤدى دور عـدوه من جنود الخليفة، بعدها قام أبو القاسم ابن الإمام الحسن بالتوسل إلى عمـه أن يسمح له بالقتال برغم صغر سنه، فيتراجع الحسن أخيراً أمام إلحاح الصبى، ويضمه تحت لواء الاستشهاد بينما كان جيرانى فى العرض ينتحبون.

إن «التازيا» او المرثية تعتبر مملكة الحيل المسرحية والإبداع المرتجل: خلط الممثلين بالجمهور يهدم الحواجز، ويحـول المتفرجين إلى أبطال فى دراما تعتبر جزءاً من حياتهم.



# موال «حسن ونعيمة» بين المسرح والسينما

تحقيق : سمر إبراهيم

**الموال القصصى أحد أشكال التعبير الأدبى فى الفنون الشعبية التى تركت أثراً عميقاً فى وجداننا الجمعى، فهو يبرز القهر والظلم الاجتماعى والسياسى الذى يتعرض له أبطال الموال ، فموال «حسن ونعيمة» الذى نحن بصدده يروى قصة شاب مغنٍ ، قتله أهل محبوبته، وقد استلهم هذا الموال فى المسرح والسينما ، واختلفت طرق معالجته الفنية ، بل الرؤى التى يحملها كل عرض على حدة ؛ ولذلك رأينا اهمية التعرف على هذه الأعمال من خلال لقاءات مختلفة مع اصحاب التجربة ، وبعض النقاد ، محاولين الكشف عن العلاقة بين العرض السينمائى أو المسرحى ، والموال القصصى ، وكيفية استلهامه ، والاستفادة منه.**

ففى السينما استلهم الموال فى فيلمين: الفيلم الأول «حسن ونعيمة» سيناريو عبد الرحمن الخميسى وإخراج بركات ، والفيلم الثانى «حسن المغنواتى» سيناريو يسرى الجندى وإخراج سيد عيسى وقد التقينا بالكاتب يسرى الجندى ، فوضّح رؤيته الفنية التى تناول بها هذا الموال ، وذكر أنه قد حافظ على صلب الموال ، لكنه أضفى عليه رؤيته الخاصة ، ثم التقينا بناقدين من نقاد السينما، هما : «رفيق الصبان» ، و«كمال رمزى». ووجهنا إليهم هذه المجموعة من الأسئلة : هل يمكن أن يكتسب الفيلم بنية خاصة لاستلهامه الموال ، وهل استفاد الفيلمان من الموال؟ وهل ظهر أثر الموتيفات الشعبية فى عناصر الفيلم المختلفة: الديكور، الإضاءة ، الأغانى .. إلخ؟

وقد اختلف الناقدان حول استفادة الفيلم من الموال، فرأى الناقد كمال رمزى أن الفيلمين لم يستفيدا من الموال ، فإذا حذفنا اسم «حسن ونعيمة» وأتينا بأى أسماء أخرى لا يتأثر الفيلمان .. ومن ثمّ لاتظهر فيهما خصوصية، فهى فقط حكاية حب لفتاة ريفية ، ويرد رفيق الصبان بأن الفيلمين استفادا من الموال ، فقد حافظا على صلب الحكاية ، ثم أضاف مخرجا الفيلمين عناصر أخرى تتناسب مع رؤيتهما لنص الحكاية . ولكن الناقدين اتفقا على أن الأغانى والألحان

غير شعبية ، فظهرت لنا هذه الأغانى الموضوعة. فما الأغنية الشعبية؟ اتجهنا بهذا السؤال إلى الملحن «محمد الموجى» ، وإلى الأستاذة «هدى طعيمة» طلباً للإجابة الشافية .

أما فى مجال المسرح فقد استلهم الموال الكاتبان «شوقى عبد الحكيم»، و«نجيب سرور» ، وتناول نص نجيب سرور «منين أجيب ناس» بالإخراج : مهدى الحسينى ، وعبد الرحمن الشافعى ، ومراد منير ، أما نص مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم ، فتناوله بالإخراج كرم مطاوع ، وليلى أبو سيف.

وقد تعذر علينا لقاء البعض لسفره أو انشغاله الدائم، وقد طرحنا على من التقينا بهم الأسئلة الآتية :

س ١: هل تكتسب المسرحية بنية خاصة لاستلهامها الموال؟.

س ٢: كيف تأثرت لغة المسرحية بلغة الموال؟.

س ٣: هل لعبت الموتيفات الشعبية دوراً هاماً فى كافة عناصر المسرحية سواء فى النص أو فى العرض ؟.

والتقينا بناقدين من نقاد المسرح هما: مهدى الحسينى، وحازم شحاته ، فكان عليهما الإجابة عن هذه الأسئلة بوجهة نظر تقييمية للنصوص والعروض.

وكان علينا أولاً أن نتعرف على بنية الموال، وسماته الفنية، ولذلك التقينا بالدكتور احمد مرسى، وطرحنا عليه الأسئلة الآتية:

س ١: ممَّ تتكون بنية الموال ؟.

س ٢: هل يؤدى تعدد الروايات للموال إلى تعدد الرؤى داخله، وكذلك عند استلهامه فى المسرح أو السينما؟

●

## ● أحمد مرسى ●

### استاذ الادب الشعبى

تتعدد أشكال الموال رغم إيقاعه العروضى الواحد الذى يعتمد على بحر البسيط، فهناك الموال الذى يتكون من أربعة أبيات تنتهى بقافية واحدة، ويُزعم أن هذا الشكل الرباعى الذى أطلق عليه اسم «البغدادى» هو أصل الموال. وتنسب نشأة الموال البغدادى فى إحدى الروايات إلى تلك الأبيات الأربعة التى رثت بها جارية البرامكة سادتها، وفى رواية أخرى إلى أبيات أخرى كان عمال «واسط» (المدينة العراقية) يتغنون بها أثناء عملهم فى تابير النخيل.

وينسب إلى المصريين أنهم أدخلوا بيتاً خامساً مختلفاً فى القافية بين البيتين الثالث والرابع فى الموال البغدادى، ومن ثم سموه «أعرج»، وزادوا بعد ذلك بيتين على هذا البيت يتحدان معه فى القافية، فأصبح هناك شكل جديد يتكون من سبعة أبيات، تتفق الأبيات الثلاثة الأولى منها فى القافية، وتأتى الأبيات الثلاثة التالية مختلفة فى القافية، ثم يختم الموال بالبيت السابع الذى يعود فى قافيته إلى الأبيات الثلاثة الأولى، وسموا هذا النوع «السباعى أو النعمانى» .. وزاد مؤلفو ومغنو المواويل المعاصرون فى عدد الأبيات فوصلوا بها إلى تسع، وثلاثة عشر، وتسعة عشر... إلخ. بنفس النظام السابق أى اتحاد كل ثلاثة أبيات فى قافية واحدة، مع إنهاء الموال بالبيت الأخير الذى تماثل قافيته الأبيات الثلاثة الأولى، ويسير نظم المواويل القصصية المصرية عامة على قاعدة الموال السباعى، مثل موال «أدهم الشرقاوى» ، «حسن ونعيمة» .. إلخ.

ولا علاقة لتعدد روايات الموال بتعدد الرؤى التى تستلهم الموال، سواء فى المسرح أو السينما؛ لأن تعدد روايات الموال أوأى نمط شعبى لا يعنى تغيراً فى مضمونه ، وإنما تتعدد الروايات تَبعاً لمهارة الراوى وتمكنه، وقدراته الإبداعية، أو كونه مجرد ناقل أو حامل للنص دون أن يكون له أى دور فى صياغته أو الإضافة إليه أو التعديل فيه .. و هذه الإضافات أو التعديلات أو الحذف لا تؤثر مطلقاً على موضوع الموال أو القضية التى يعالجها.

●

# السينما

## ● يسرى الجندى ●

### كاتب سيناريو فيلم «حسن المغنواتى»

استلهم الفيلم موال «حسن ونعيمة» محافظاً على الحدث الأساسى للحكاية التى ضاع ضحيتها «حسن ونعيمة»، ولكننى نظرت إليها بمنظور أوسع، فجعلتها تعبر عن أزمة اجتماعية مشابهة لما حدث فى فترة السبعينيات بكل تداعياتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، ونفس الحكاية وضعت فى مناخ مختلف، فى فترة الاربعينيات، لتكون معادلاً موضوعياً يُحدث إسقاطاً على فترة السبعينيات، فحسن مطرب نزح من الريف إلى حضن المدينة؛ يعيش فى حالة من التدهور الفنى، الاجتماعى والاقتصادى والسياسى، وينتقل من احباط إلى احباط ؛ من احباط التخلف فى القرية إلى

احباط التدهور فى المدينة، ولا يوجد اى تاثر بلغة الموال، وكذلك الأغانى والموسيقى ، فبعضها وطنى يعكس هذه الفترة، وبعضها سوقى، فقد كان هدفنا انا وعلى عيسى الإسقاط لتصوير الاحباط العام فى جميع المجالات فى فترة السبعينيات.

## • كمال رمزى •

### الناقد السينمائى

العلاقة بين السينما والموروث الشعبى علاقة عميقة، وذات بعد تاريخى، فليس من المصادفة استخدام «إبراهيم وبدر لاما» للفارس الشعبى فى أفلامهما، فقد قدما شخصية الفارس العربية لأنها قريبة من الوجدان الشعبى، متأثرين بالملاحم التى ظلت تروى بالمقاهى حتى أواخر القرن التاسع عشر، وهناك تحليلات كثيرة أرجعت هذه الظاهرة إلى تأثرهما بشخصية «فلان» فى فيلم «ابن الشيخ» الامريكى وإذا كان ذلك صحيحاً، فإن البعد الحقيقى لهذا الاختيار يتضح فى اختيار هذا النموذج دون غيره، بل إن تاريخ السينما يؤكد استمرار هذه الظاهرة على شاشة السينما، فقد قدمت شخصيات الملاحم الشعبية أكثر من مرة على شاشة السينما ونجحت نجاحاً عظيماً؛ مثل شخصية «عنترة» التى قدمها نيازى مصطفى، ثم صلاح أبو سيف.

ولا شك أن نجاح شخصية الفارس العربى على الشاشة يكمن فى قدرتها على مخاطبة الوجدان الشعبى ، فضلاً عن إستنهاضه لهمم المتفرجين العرب فى فترة كانت البلاد العربية ترزخ فيها تحت نير الاستعمار.

أما عن استخدام المواويل فى السينما فقد استخدمت فى فترة السينما الناطقة، فالسينما مرت بمرحلتين: السينما الصامتة والسينما الناطقة، ومع بدايات السينما الناطقة ظهر نجمان فى الغناء شديدا التفرد هما: «محمد عبد الوهاب» ، و«أم كلثوم». بالنسبة إلى عبد الوهاب لم يغن مواويل؛ بل غنى أغانى فردية جميلة، اما «ام كلثوم» فنجد فى اغانيها الآهات (الليالى)؛ لكنها لم تغن موالاً فى أحد أفلامها؛ ولكن ترددت فيهما بعض الأغانى المستوحاة من المواويل، مثل «يا نخلتين فى العلالى» أغنية «الحنة ياللحنة»، فقد استخدمت فى عشرات الأفلام،و كذلك فهناك موتيفات لألحان مثل شعبية استخدمت فى بعض الأفلام كموسيقى تصويرية مثل: «يا زين العابدين» فى أفلام «صلاح أبو سيف» وذلك لأنه لحن طيع يمكن أن يستخدم للتعبير عن أكثر من موقف، وله القدرة على التأثير فى نفس المتلقى.

اما عن استلهام قصة الموال، فأهم الأفلام التى استخدمت قصة الموال هو فيلم «شفيقة ومتولى» الذى أخرجه «على بدرخان» عن سيناريو «صلاح جاهين» فقد حدد الفيلم الفترة الزمنية للأحداث، بفترة «حفر قناة السويس» والظروف، والملابسات التى احاطت بحياة آلاف المصريين، وهنا يكمن سر نجاح الفيلم فى محاولة تفسير الموال تفسيراً تاريخياً ، اجتماعياً، سياسياً، إنسانياً بالغ الإقناع.

وأما عن موال «حسن ونعيمة» فقد استلهم فى فيلمين «حسن ونعيمة»؛ كتب أحدهما «عبد الرحمن الخميسى»، إخراج «بركات»، وفيلم «حسن المغنواتى» أخرجه «سيد عيسى» وكتبه «يسرى الجندى» والفيلم الأول أخضع الموال لمقتضيات الفيلم المألوف بلغته السينمائية، فهو لا يختلف عن غيره من الأفلام التى تقوم على قصة حب ريفية تجمع بين شاب وفتاة ريفية لا ميزة فيها إلا جمالها، فيرفض أهلها الزواج، ثم تدور الأحداث فيتزوج البطلان. وقد نال الفيلم نجاحاً شديداً فى حينه بسببْ الأداء التمثيلى للأبطال: محرم فؤاد، سعاد حسنى، محمد توفيق، ومحمد السباع. اما عن اغانى الفيلم «رمش عينه»، أو غيرها، فهى أغانٍ فردية لا علاقة لها بالموال.

وأما الفيلم الآخر فهو فيلم شديد الطموح عظيم الفشل، فقد حدد المخرج الفترة الزمنية للفيلم بفترة الاربعينيات «أيام الاحتلال الانجليزى» ويحافظ الفيلم على الوقائع الأساسية للقصة ، حسن يحب نعيمة، اهلها يقفون فى طريقهما، ويريدون تزويجها تبعاً للتقاليد من ابن عمها، تهرب نعيمة لتلتقى بحسن، فيذهب أهلها الأثرياء إلى حسن ويطلبون عودتها ويعدونه بزواجه منها بطريقة تحفظ ماء وجوههم وبعد العديد من العقبات ينتصر الحب فى النهاية. وقد اضاف السيناريو بعض الشخصيات مثل: عزيزة المنصورية التى تحب حسن، وترفض العمل فى الخمارات، وشخصية داوود «محمد توفيق» وهو موسيقى عجوز والأب الروحى لحسن.

وقد اضافت شخصية عزيزة نوعاً من الحيوية، وأكدت من خلال حبها لحسن ان احلامه ليست احلاماً فردية، بل احلام قطاع لا يستهان به، وتثبت من خلال مواقفها النبيلة من حسن ان للمهزومين القدرة على العطاء ايضاً، اما شخصية داوود فشخصية هامشية، تسمح لحسن أن يسترسل فى التعبير عن احلامه، فهو يتنافى مع المشهد

الأول من الفيلم وهو مشهد المظاهرة، والقتل بالبنادق من الجنود الإنجليز للمصريين، وبالرغم من محاولة المخرج استثارة عواطفنا تجاه حسن ونعيمة إلا أنه قد أظهرهما كشابين مستهترين تملكت منهما نزوة عابرة دون أى التفات إلى محاولة إقناع المشاهد، وكذلك لم نقتنع بفظاظة أهل نعيمة وغلظتهم.

فحسن فى الفيلم يقول كلاماً جميلاً لا ينقلب إلى فعل، ولا يشارك فى أحداث وطنه، فحبه لنعيمة هو حب لدمية جميلة، فنكاد ننسى البعد الزمنى الذى يحيلنا الفيلم إليه، فلم يظهر إلا فى مشهدين فقط فى بداية الفيلم، فقد اهتم المخرج «على عيسى» بتجانس وأحجام الممثلين وعلاقاتهم بالديكور والإكسسوارات، والتزم بتراث السينما المدرسى، ولم يعط لنفسه فرصة للإبداع، فقد كان دور نعيمة مثلاً أقرب ما يمكن إلى قلعة «الملك لير» بالشكل الذى لا شبيه له فى الريف المصرى، وانطلاق الحمام من الأبراج بعد هروب نعيمة من الرمزيات البدائية المكررة، وهكذا نلاحظ أن الفيلم لم يقم توازناً بين القصة المستلهمة، والعرض نفسه، لذا لم يكن مقنعًا.

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن الفيلم السينمائى لا يكتسب لغة خاصة لاستلهامه الموروث الشعبى، فلغة السينما واحدة، فليس هناك لقطة مواويلية مثلاً .. إلخ. بل يظهر الأثر فى الإكسسورات الهامشية للفيلم، وموسيقاه.

أما عن الأفلام التى استلهمت موال «حسن ونعيمة» فلا يوجد شيء داخل الفيلم يدل على هذا الاستلهام، فلو حذفنا حسن ونعيمة، وأتينا بأحمد ونوال لما تأثر الفيلم.

## • رفيق الصبان •

### الناقد السينمائى

ينهض سيناريو كلا الفيلمين : (حسن ونعيمة، وحسن المغنواتى) على تشريح الأغنية الشعبية (الموال) درامياً، ونقلها من الأغنية إلى الصورة معتمدين على الروايات الشعبية المتداولة حول القصة، فالأغنية هى الأساس الذى انطلق منه الفيلمان، فأضاف إليها السيناريست لوازم الفيلم السينمائى، فلا نستطيع أن نبعد جوهر الفيلم عن الأغنية الشعبية، بالرغم من أن كلا الفيلمين بهما تفصيلات غير موجودة بالأغنية الشعبية، وإنما هى من وحى خيال كتاب السيناريو.

أما بقية التفصيلات الأخرى ديكور، وموسيقى، وأزياء، وإضاءة فإنها تتعلق بالمنطق السينمائى، وليس بمنطق الأغنية.

وفى رأيى أن الأساطير والحكايات الشعبية إذا جردت من أسمائها يمكن تكرارها. وهنا تكمن قوة الحكاية الشعبية فى إمكانية حدوثها فى الواقع، مضافاً إليها خيال الراوى الشعبى وأحلامه. فقصة حسن ونعيمة تحمل قيماً شائعة منذ زمن، تقوم على التعصب للآباء، والفوارق الطبقية.. إلخ، فالقصة يمكن تكرارها دون أن تفقد جوهرها وأعتقد أن هذا خير رد على من يتهم هذين الفيلمين ببعدهما عن الأغنية الشعبية.

والحق أننا نهمل جانباً هاماً بإغفالنا للموروث الشعبى الرائع، فنحن نقتبس من الغرب، دون وعى منا بأهمية استلهام تراثنا الشعبى الذى يضفى على أفلامنا روحاً خاصة، تنقلنا إلى الحس العالمى، بشرط المحافظة على روح هذا التراث، وتوظيف كافة عناصر الفيلم السينمائى لتوسيع مجال هذا التراث، ثم يتبقى بعد ذلك الرؤية الخاصة لكل فنان عند تعامله مع التراث.

## • محمد الموجى •

### ملحن أغانى فيلم «حسن ونعيمة»

لم يكن فى الفيلم روح الموال مباشرة، بل كانت فيه قصة حب فتاة فى الريف المصرى فقط، أما عن الموسيقى التصويرية للفيلم فكانت عريضة استخدمت فيها الآلات الشعبية.

أما أغانى الفيلم، وهى «رمش عينه» ، «الحلو داير شباكها» التى قمت بتلحينهما فهما أغنيتان شعبيتان، ويجب أن نميز بين نوعين من الأغنية الشعبية هما:

النوع الأول: الأغنية الشعبية الموروثة التى يغنيها الراوى الشعبى.

والنوع الثانى: الأغنية الشعبية الملحنة التى تنسج على منوال النوع الأول، وهى تتميز بسمات من أهمها سهولة تعبيرها؛ ولذا فمن السهل ترديدها. كما تتميز ببساطة موسيقاها .. إلخ، فالأغانى فى الفيلم موظفة طبقاً لمواقف الفيلم ومحتفظة بلغتها، ولحنها الشعبى.

**● هدى طعيمة ●**

**أستاذة الموسيقى**

الأغنية الشعبية نوعان: النوع الأول هو الأغنية التراثية المتداولة المجهولة المؤلف، والنوع الثانى هو الأغنية الشعبية المؤلفة خصيصًا لتحمل سمات وخصائص الأغنية التراثية وتكون تبعًا للمناسبات، فمنها الأغانى السارّة فى الأفراح الراقصة، ومنها أغانى الحزن والرثاء مثل: «يا عزيز عينى وأنا نفسى أروح بلدى». ويتسم النوع الثانى، بأنه يصلح للغناء الجماعى، وأغانيه ذات جمل موسيقية بسيطة وسهلة، وإيقاع بسيط وليس مركباً بحيث يتمكن أى صوت من أن يغنيها، فلا تحتاج إلى قدرات خاصة فى الغناء.

وعلى هذا فإن أغانى فيلم «حسن ونعيمة» لمحمد الموجى أغانٍ شعبية صرفة، فقد أجاد الموجى فى تلحينها فجاءت ملائمة لمواقف الفيلم، خاصة أن البطل مغن فى الأفراح والموالد.

●

## المسرح

**● مدحت أبو بكر ●**

بدأت رحلتى مع حكاية «حسن ونعيمة» منذ فترة طويلة، وذلك بمتابعتى كل ما كتب عنها من نصوص مسرحية، وإذاعية، وسينمائية، ثم الخلاف حولها: هل هى قصة حقيقية أم أسطورة اختلقها الراوى، وحاولت البحث عن أصل هذه الحكاية. وأثناء وجودى كمحاضر فى إحدى نوادى المسرح بـ «بنى مزار» محافظة المنيا، وعند مناقشة كيفية تعامل المسرح مع الحكايات الشعبية وكيف يتم نقلها محملة بوجهة نظر، أردت تحقيق هذه المسألة، فمكان الحكاية هو «بنى مزار» ؛ لذا قابلت صديق حسن الذى كان يلف معه فى الأفراح ويغنى مواويل حسن، ويحفظها واسمه «سعيد على جمعه» (٧٥ سنة) وسألته عن أدق التفاصيل الخاصة بعلاقة حسن بنعيمة، وعن علاقته هو بحسن، فاكتشفت مجموعة من المواويل التى غناها حسن توضح القصة بأكملها، بل توضح أن نعيمة بعثت مواويل لتحذر حسن، ولكنها لم تصل إليه فقتل.

لعلنا عند دراسة القصة بأكملها، من خلال مواويل حسن، نلاحظ أن القهر الاجتماعى لم يكن سبباً فى موت حسن، بل الخوف هو السبب، وذلك يتضح من أول الموال، فهو يخاف من البداية، كما يظهر فى مغازلته لنعيمة من خلال القهوجى عندما رآها .. يقول:

يا قهوجى باشا
هات على الماشا
خاصا لى
فى كنكة حساس
بفنجانى باش
حَصًا لى
البنت زى القمر
من الشباك بصّالى
أنا طلبت منها الرضا
قالت لى أهلى شبيه النمل
فوق الأرض بصّالى

وعند تحليل الموال نجد حسن خائفاً من البداية، بل إن كل سلوكياته فيما بعد تنم عن خوف، وهذا الخوف لم يكن مرده إلى القهر الاجتماعى، بل كان رد فعل للحس الاجتماعى، فعندما جاءته «نعيمة»؛ الفتاة الجميلة رفض بقاءها عنده، وأعادها إلى أهلها حتى لا تسوء سمعتها، فعكس خوفه على الفتاة الجريئة التى هربت من أجل حبها.

وقد جعلت هذا التفسير هو أساس رؤيتى فى المسرحية وأضفت إلى قصة حسن ونعيمة معادلاً درامياً بشخصيتين أخريين: (جميل ـ بديعة) وهما الوجه الآخر «لحسن ونعيمة» الذى نريده أن يكون، ثم المستوى الثالث للعلاقة وهو (العلاقة الحسية، والذى يتمثل فى حب راقصة، فجسدت فى مسرحيتى مستويات الحب الثلاثة، وكل منها يسلم للآخر، فتأتى جملة حوار من حسن ـ نعيمة كسؤال، فتكون الإجابة على لسان (جميل ـ بديعة).

وقد جعلت المعادل الشعرى للمواويل أغانى وأشعار على لسان جميل (الشاعر)، وتتميز المستويات الثلاثة للحب من خلال كافة العناصر وهى (الحب مع الخوف ـ الحب مع الجرأة ـ الحب الحسى المباشر) ولإيضاح الأمر نذكر بعض التفاصيل، فنعيمة شخصية جريئة تهرب من أجل حبها، وتذهب إلى حسن، فيكسر الخوفُ حسن ويسأل لماذا تفعل ذلك ؟! وفى المقابل يرحب جميل ببديعة، وفى النهاية يموت حسن، ويتزوج جميل من بديعة، فتصاحبهما موسيقى تجمع بين جمل جنائزية، ونغمات زفة العروس، مع صوت يغنى فى النهاية.

الظلم فارد

الحق مارد

العمر واحد

الرب واحد

الخوف جبان

وقد تجاوبت هذه المستويات مع مستويات لغوية أيضاً، فجميل لغته صعيدية متأثرة باللهجة القاهرية، فهو صعيدي صديق لحسن، وتعلم فى القاهرة، وحسن لغته صعيدية صرفة، ولغة الحوار فى اللحظات الرومانسية تقترب من اللغة الشعرية، والقافية تظهر وتختفي، وتنطبق نفس المستويات على النساء.

اما فى التفسير السيكودرامى فى المسرحية، فهذه المستويات هى المستويات الثلاثة، التى عبر من خلالها فرويد عن الإنسان، الأول أنا المتزن، ثم الثانى أنا العليا ثم الثالث: وهو الإيجو الجامح، ونستطيع تطبيق هذا بسهولة على الشخصيات من الرجال والنساء ، والحق أننى قد حاولت المحافظة على الحس الشعبى بنفس الموتيفات الشعبية، وجعلت من الأشعار معادلاً شعرياً للمواويل، ولعل ذلك يتضح أكثر ما يتضح فى تصوير الأفراح وأغانيها، وبذلك اكون قد قدمت حسن ونعيمة من وجهة نظر خاصة.

## • شوقى عبد الحكيم •

### كاتب نص «حسن ونعيمة»

بداية رحلتى مع الموال كانت فى الخمسينيات عندما جمعت هذا النص، وغيره فى كتاب «أدب الفلاحين» ثم اعتقلت فى مارس ١٩٥٩، ووجدت نفسى أحفظ نص الموال عن ظهر قلب ، فكتبت نص «حسن ونعيمة»، وعند كتابتها كانت هناك ازمة المثقفين ، ازمة الضمير فى مصر، وكان على أن أتعامل مع هذه الأزمة دون المساس المباشر بالحكومة، وكتبت هذا النص؛ لأن الموال يحمل فى جذوره الفتاة الثورية التى تعادى الظلم والاغتيال وتتصدى لأبويها وقبيلتها بعامة، فلعبت دوراً إيجابياً فى تقديمهم إلى المحاكمة، بل واجهت القاضى ذاته حيث إنها واجهته بقولها:

وحياتك يا قاضى ومن عملك علينا قاضى

لو أن الحكم بيدى لحكمت بيدى

ومن هنا تبدو شخصية نعيمة الثورية، وهو موقف من اندر المواقف الثورية فى المدونات الشعبية والشفاهية، ذلك أن معظم آدابنا الشعبية موغلة فى السلبية، وفى اللاثورية، وفى الاحتجاج. فتراثنا فى مجمله تراث عدمى، فالحدث المسرحى يبدأ ثم يذبح حسن، فكان أشبه بإله ممزق مثل ادونيس، او أوزوريس .. إلخ، وقد قامت نعيمة ، تلك البطلة الشرسة المنتقمة لحبيبها ممن قتلوه بلا ذنب، بمحاكمة السلبية فى تراثنا، بل إنها تحاكم نفسها لسلبيتها، وعدم قدرتها على الرفض، لأنها رأت ذبح حسن بعينيها.

وقد أخرج هذا النص «كرم مطاوع» فكان عرضًا جيداً مليئاً بالحماس، ومثلت فيه محسنة توفيق لأول مرة، وقد حافظ كرم مطاوع على رؤية النص؛ ولكن كانت لديه مشكلة تشكيل الفراغ المسرحى؛ الحركة المسرحية.

أما النص الثانى الذى استلهمت فيه موال «حسن ونعيمة» فهو «حسن ونعيمة» «كوميديا دى لارتى»، تلك المعالجة الكوميدية لنص به حس تراجيدى. فحافظت على نفس قصة الموال مع إدخال فرقة مسرحية متجولة «دى لارتى»؛ هؤلاء الفنانون الشعبيون الذين يمثلون الروايات التى ليس لها مؤلف، فالتقى بهم حسن، و عمل معهم، واشتهر وطاف بصحبتهم، وقام بدور انتقادى ضد الحاكم الظالم، فأصبح لحسن دور اجتماعى وسياسى. ولاختلاف المرحلة الزمنية بين النصين، والعرضين، فإن النص الثانى وقد جاء فى مرحلة السبعينيات أكثر حرية وانتقاداً للأوضاع السياسية القائمة، ولكنه صيغ بشكل ترفيهى يسمح بهذا الانتقاد، وانتهت المسرحية بقتل حسن، عكس المسرحية الأولى التى بدأت بعد قتله، ولكنه يتفق مع العرض الأول فى تصوير شخصية نعيمة الثائرة المصرة على الحفاظ على حبها.

أما عن عرض هذا النص «كوميديا دى لارتى» فقد جاءت المخرجة «ليلى أبو سيف» بشخصية «الخلبوص» ومجموعة من الممثلين؛ وجوههم مدهونة ويضحكون فسمحت هذه الروح المسلية بمساحة من الترفيه، والسخرية، فاكتسب النص البعد الجماهيرى.

## • عبد الرحمن الشافعى •

### مخرج العرض المسرحى «منين اجيب ناس»

اول من فك رموز مسرحية «منين اجيب ناس» لنجيب سرور، وأول من جرؤ على الاقتراب من النص هو انا، فمسرحية نجيب سرور اعتمدت على الموال إلا انها اتخذت

مذاقاً خاصًا بنجيب سرور، فالمسرحية بدايتها مثل بداية الموال «قتل حسن»، ولكنه جعل لهذا الموال معادلاً سياسياً شديد الأهمية، ورد الموال إلى أصول فرعونية، فجعل «نعيمة» تقوم برحلة البحث عن حسن، رحلة تشبه رحلة إيزيس للبحث عن أوزوريس، فقد انفصلت رأس حسن عن جسده، وهذه الرأس تحمل بعداً سياسيًا، فهى الفكر الذى كان مستهدفاً من قبل أعداء مصر عبر العصور، بل إن هناك ضرورة حياتية لابد أن تتم، وهى التئام الرأس بالجسد لتجدد الحياة. فلم يتناول نجيب سرور الموال من منطق الحب، لذلك فإن نعيمة فى بحثها عنه إنما كانت تبحث من منطلق فكرى، وليس من منطلق فتاة جميلة سمراء.

عند إخراجى لمسرحيته «منين أجيب ناس» رددتها للموال، بالمقابلة بين الموال ونص نجيب سرور، وذلك عن طريق تضفير الموال فى بنية النص المسرحى (ولم يكن ذلك من السهل، لأن نجيب سرور كاتب مسرحى مستوعب للتراث الشعبى) إذ جئت براوى الموال «مصطفى مرسى» ليروى الموال، فاكتسب العرض المسرحى مذاقاً شعبياً، ضمن له الاستمرار عبر محافظات مصر.

فعن طريق الراوى نفسه تم تشخيص الموال للجماهير، وتم به استكمال مشاهد غير موجودة، فأصبح الموال من جنس العمل، فهناك توظيف للموال؛ لأننا لم ننظر إليه بعين الخواجه، والراوى وضع فى بؤرة العرض هو وفرقته، والنيل وشراع مركب يتحرك مع الموال كان المحور الذى يدور عليه العرض، إذن فقد قامت مزاوجة بين الموال ورؤية نجيب سرور دون تنافر.

وقد حذفت بعض المشاهد التى لا تنتمى للشعبيات المصرية، مثل : مشهد «الساحرات»، لأنه مشهد غريب يساعد على تغريب المسرح، وقد تم استبداله ببديل آخر. وفى النهاية أحب أن أوضح أن نص «نجيب سرور» نص صعب، لتعدد مشاهده ،وطول الرحلة فيه مكانياً وزمانياً، ولكن التزاوج بينها وبين الموال، وبساطة الديكور التى تتلاءم مع النص هما اللذان أظهرا روح النص ورؤيته.

## • خالد الجويلى •

### (فرقة الورشة) عرض «غزير الليل»

لا يمكن حصر مسرحية «غزير الليل» فى موال «حسن ونعيمة»، إلا باعتباره أحد المصادر، أو المدارات المتشابكة، التى التقينا بها خلال عملية بحث طويلة عن «إيقاع خاص» فهذا الموال (ضمن كل المواويل الحكائية، والقصص الشعبية بالغة الثراء، وعشرات الحكائين العظام) له طابع خاص.

وكذلك مواويل حسن الأصلية، وصوت المغنى الشعبى «زين محمود» وما يحمله من شجن خاص، وتراث العشق الصوفى فى شعر ابن الفارض... ورابعة العدوية، وبراعة المحطب والراقص المصرى فى صعيد مصر (أبو صبره ـ مدحت فوزى) ومزامير داوود ونشيد الإنشاد، والموالد، والعديد، والأذكار والتهجّد، وموسيقى الجنازات فى الأديرة، وقصص الجن وأرواح الغرقى التى تحوم طالبة دفنها .. كل هذا المزيج الخاص هو روح العمل وإيقاعه، وبدونه لا يمكن فهم «غزير الليل»، فهو إيقاع للمشاعر ـ إذا جاز التعبير ـ أو ذروة تحدث فى التلامس والجذب، دون التحام كَامل .. أو نقطة وصول ما، امتلاك يحدث بالوجد، والتحام بالمشاعر فقط فى جدل العشق والفقد ...نيران تبقى مشتعلة .. ورغبات تقتات على ذاتها.

ولتوضيح ما أعنيه بالبحث عن إيقاع خاص، يجب أن نرى ممارسة الناس لفنونهم الخاصة، فهم يجدون إيقاعاً ملائماً، وإطاراً تلقائيًا للتعبير عن أشواقهم .. فى الرقص و الحكى والموال، والعديد والسير الشعبية ... إلخ، على عكس الفنان المسرحى (مخرجاً أو ممثلاً أو تقنياً، أو حتى مؤلفاً) فإعداده يبدأ من نقاط أكثر مفارقة وابتعاداً عن هذه الإيقاعات الخاصة، فهو يدرس نظاماً للفن: قواعد و خطط وبرامج متفق عليها ونصوص مترجمة وأساليب وتقنية للإخراج .. معترف بها عالمياً .. ورأى فوائدها التى لا تنكر، والاحترام الدائم لرصانة المعمار الكلاسيكى.

فالإيقاع هنا مختلف، والمدارات مفارقة لمداراتنا الخاصة، ولذا، ودون إهمال الأدوات المتطورة، كان يتعين علينا أن نبحث عن إيقاعنا الخاص، وبدأنا الرحلة من الحكى والقص الشعبى، مروراً بالموال والرقص والتحطيب والسيرة. إن الحكّاء والمغنى والراقص والمحطب ومنشد السيرة ودراويش الموالد والثكلى والمعدّدات.. كلها ، وبنفس القدر، عناصر وأصوات مسرحية تندمج فى تآلفات بولوفونية أى محتفظة بتمايزها فى الوقت نفسه، لتصنع ـ على نحوها ـ عملاً له إيقاع خاص، أو نوعاً من المنظومة المسرحية، فهى تفرض على مستوى النص والأداء والإخراج والتقنية تفاعلات تشتبك فى نسيج العمل الدرامى، وتجعله عملاً ممتداً، أو فصلاً ضمن فصول البحث الدائم عن (إيقاع خاص)،

وإخراجه من متاهة الصخب وغابة الضوضاء القاتلة للحواس؛ إنه نوع من إعادة الاعتبار لصدق المشاعر والحس الأكثر قرباً وإدراكاًلجمال البشر والأشياء.

## • مهدى الحسينى •

### ناقد مسرحى ومخرج عرض «منين اجيب ناس»

نص «منين أجيب ناس» لنجيب سرور تم تأليفه عام ١٩٧٤ تقريباً ، وظل فى أدراج المسرح القومى، لا يجرؤ أحد على الاقتراب منه، إما للرفض الفنى أو الفكرى، وإما للخوف والتهيب من الفشل، إلى أن قام «عبد الرحمن الشافعى» بطرحه علّى كمشروع فنى فى اواخر ١٩٧٧ تقريباً لفرقة مسرح السامر، فرأيت النص مخلخلاً فى بعض أجزائه، ومباشراً فى أجزاء أخرى، ونصحته بالعودة إلى مؤلفه والتمهل، ثم توفى نجيب سرور فجأة، فتضافر جهدانا مع الفنانة الكبيرة فاطمة سرحان، والموسيقى الأصيلة للراحل، صلاح محمود، والعناصر المبدعة فى فرقة الآلات الموسيقية الشعبية (فرقة النيل الآن) فى تقديم مرثية فنية مسرحية اسميناها «خاتمة نجيب سرور»، وقدمناها على مسرح السامر، وقد أعددت نص هذه الليلة حول موضوعة «الموت» فى نصوص نجيب سرور، ولم أزد عليها من مصدر آخر، فعرضت الموت فى القرية، وفى المدينة .. الموت على نحو مطلق، وقد احتشد فى مقاعد المسرح ما يزيد عن ثمانمائة مثقف، فكان ذلك خير عزاء ووداع لنجيب سرور.

وبعد نجاح الأمسية تجددت رغبة «عبد الرحمن الشافعى» فى تقديم عرض «منين اجيب ناس»، فبدأنا سوياً جلسات القراءة للنص مع حرص الفنانة الكبيرة «فاطمة سرحان» على متابعة الجلسات ، والإدلاء برأيهافى كل كبيرة وصغيرة، كمثقفة شعبية من الطراز الأول. وقد ساعدت هذه الفنانة الموسيقار الراحل «صلاح محمود» فى اختيار المقامات والنغمات الشعبية المناسبة لموسيقى مسرحية «منين أجيب ناس» ، وكذلك فنان الديكور «حسين المغربى»، الذى رأى أنه من الظلم الفادح لهذا المسرح الشعبى أن يزدحم بالديكورات والمنشآت، بل عليه الالتزام ببساطة الديكور ، ولذلك لم يكن الديكور إلا ساحة على شاطىء النيل، هى مصر، ومجموعة من الحبال ذات استخدامات متنوعة الدلالة والوظيفة والشكل، وفى الخلف شراع مركب نيلى أبيض. وقام بأداء الموال، الذى كان قد صاغه منذ أكثر من خمسين عاماً الشاعر الشعبى الحاج «مصطفى مرسى» والفنان «زاهر يونس»، ذو الصوت الدافىء الجميل، الذى مات بالسرطان، ولم تعالجه الدولة. ولعبت الفنانة «زيزى المقدم» دور نعيمة بملامحها الحادة، وأدائها العميق الواعى، وبحزنها الكامن فى حناياها دون انكسار، بل شحنته بكل طاقات التحدى والقوة التى ألهمتنى بها المعالجة الجديدة التى قمت بإخراجها فى سوهاج.

كان نص «نجيب سرور» مثيرًا للدهشة إلى حد الصدمة فى صياغته، فهو ملحمى من زاوية البناء؛ حيث لا يوجد مشهد رئيسى، وحيث لا يوجد بطل رئيسى. فشخصية حسن غائبة عن الحضور على المنصة ، فهو بطل غائب، حضوره يقوى فى غيبته، أما نعيمة فلا تكاد تنطق طوال المسرحية إلا بتساؤلات حائرة، قليلة ومتناثرة، رغم وجودها الدائم على المنصة دون فعل مسرحى واحد تفعله إلا المناداة باسم «حسن»، والتساؤل عن مصير جثته، وتتعاقب اللوحات وتتراكم، بينما تبحث نعيمة عن جثة حسن وهى حاملة لرأسه فى لفافة إلى أن تعود إلى الكفر، وتزرع بذرته من جديد. وهكذا مزج «نجيب سرور» رحلة نعيمة برحلة إيزيس فى شخصية واحدة، وجعل الطرف الآخر هم الناس (الرعاة المطاريد، الفلاحين، البحارة .. إلخ).

هذه هى الصبغة الفنية التى سقناها. وفى ظنى أن هناك مشهدين زائدين هما: الأول به خلط للزمن، ففى معركة العلمين لم يكن الجيش المصرى مساهماً، بل كان فى الخطوط الخلفية، فإذا افترضنا أن المسرحية عبارة عن قهر، فهذه تعريجة عن النهر، والمشهد الثانى مشهد الساحرات، فهو خارج عن السياق، وخارج عملية بحث نعيمة. وقد نصحت الشافعى باستبعادهما، وكذلك استبعدتهما عند إخراجى للمسرحية فى سوهاج، وكذلك لاحظت أن أفكار نجيب سرور، التى تخصه وحده، تطل برأسها على النص، فاقترحت على الشافعى حذفها، وكذلك حذفتها فى عرضى.

وهكذا خرج عرض مسرحية السامر أقرب إلى روح الشعبية المصرية الصحيحة، القديمة والمعاصرة، التى شكلت فكر نجيب، وأن القضية الأساسية، كما ذكرت فى كلمتى المنشورة بنشرة منف العدد الثالث التى صاحبت العرض، هى رأس حسن، فهدف خصوم مصر دائماً هو عقل مصر.

ثم جاءت تجربة مراد منير فى المسرح المتجول عام ١٩٨٣ تقريباً، مسندة البطولة، لمحسنة توفيق، والمطرب على الحجار، فادهشنى الأمر؛ إذ إنهم جميعاً ينتمون لأبناء الطبقة الوسطى، فكيف يقدمون على تقديم مسرحية فلاحية، لقد

لاحظت منذ البداية عدم ملاءمة مسرح السلام لتقديم العرض، لأنه مسرح «العلبة الإيطالية»، وهى لا تناسب هذا النوع من المسرحيات الفولكلورية المفعمة بالمشاعر المصرية، والأحزان والأحلام، والمعارك الاجتماعية والتاريخية. فقد قدم المخرج«حسن» يرتدى «بذلة» ويضع عباءة، ويحمل عوداً !! ونعيمة تكبره على الأقل بثلاثين عاماً، رقيقة رقة سيدات الصالون، أما الموسيقى فجاءت أوركسترالية شائهة، والديكورات مختلقة ، والملابس بلا طران، ولن أزيد.

أما عن تجربة «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فقد تعامل مع الموال كـ «أنتيكه» ليتسلى بها سوقة الأجانب وليس علماؤهم، أو المثقفون منهم وكأن فنوننا الشعبية غريبة، وأن فنانينا لون آخر يستحق الفرجة، فهو غريب عن هذا التراث ولا يظهر أبعاده الاجتماعية / النفسية / الأنثروبولوجية، فما شاهدناه فى غزير الليل هو مشاهدة للتراث من زاوية مضادة، ومفتعلة، ومعاكسة، ومغلوطة؛ بل معادية.

أما عن تجربة إخراجى للنص فى سوهاج فلها قصة؛ إذ نبتت فى ذهنى فكرة إخراج هذه المسرحية لكى أحقق ما لم تتح الظروف «لعبد الرحمن الشافعى» أن يحققه؛ بخاصة بعد أن استفزتنى تجربة مراد منير، ووقع اختيارى على سوهاج لأنها الصعيد فى نظرى، وليست أسوان من حيث البكارة والبداوة. وقد أعجبتنى فرقة سوهاج حين شاهدتها فى عرضين سابقين بمسرح السامر، وذهبت إلى سوهاج؛ حيث توجد كل العقبات التى تتسم بها إدارات الثقافة الجماهيرية، وكان علىَّ أن أناضل لأمهد الأرض لإخراج هذه المسرحية، خاصة أننى لم أعثر على فتاة واحدة تقوم بدور «نعيمة» إلى جانب فتيات أخريات. فنعيمة كانت فى خيالى فتاة فلاحة شديدة المراس، عبدة من عبيد الحقول، تستطيع قطع المسافة بين القرى والوديان، فى ظهيرة النهار وزمهرير الليل، لا تعرف الوجل، ولا الخوف، نحيفة قوية، حادة النظرات وحاسمة. فبحثت عن فتيات الغجر «الحلب»، وعثرت على راقصة من مدينة البلينا من أم غجرية، فاكتسبت روحها، وأب فلاح صعيدى، فاكتسبت حدته وقوامه، فأعطيتها مونولوج «يعنى مش حتفنى تانى يا حسن»، فقالته كاهتزازت وتر ربابة جريح، وأنات الأرغول هزتنى وهزت كل أعضاء الفرقة؛ لكن الفتاة تراجعت بسبب بُعد المسافة وصعوبة المواصلات ٦٠ ك من البلينا إلى سوهاج، ولم يكن لها ميزانية، ثم تعاونت معى طالبة متفوقة بكلية الآداب «سعاد جرجس»؛ لكنها لم تحقق صورة الدور فى خيالى.

وقد وقف إلى جانبى مجموعة كبيرة ومخلصة الممثل الصعيدى الراحل «إبراهيم حافظ» والسوهاجى «أحمد عبد الله» والموسيقار «نصر الصريف» والمهندس «محمد سعد الله» الذى أشرف على كثير من مشاكل المنصة، والمشاكل الإنسانية وكذلك بعض الفنانين: أحمد هلال، وبشاره أبو العرب والصديقان أحمد سعد الدين وأبو رحاب الشاعر، وعلم السمان، بجانب حماس نخبة من الشباب أصروا على إتمام العرض بنجاح، وكانت أحد عوامل النجاح موافقة المحافظ على منحنا مبلغ ٥٠٠٠ جنيه، فأصبحت الميزانية ١٢٠٠٠ جنيه. تحركت لإنشاء ٤٠مستوى خشبى بمقاسات مختلفة، وسد حفرة المسرح لمنع سقوط الممثلين فيها وإنشاء حفرة للأوركسترا، وتحويل أسفل المسرح إلى قاعة للتدريبات، ورفع أى عوائق تحول بين الصالة وبين المنصة، ودعم أجهزة الإضاءة وإنشاء الحوامل .. أعمدة الكشافات .. أجهزة الصوت .. تجهيز الملابس والإكسسوارات، فكانت هذه الأشياء زاداً للمخرجين من بعدى.

وقد وضعت فى اعتبارى أن أرُد المسرحية فى عناصرها التعبيرية إلى جذورها الفلاحية الصعيدية الصرفة فعملت على إرساخ ثلاث عناصر فى نفوس الممثلين: الأول اللهجة إذ فوجئت بأن لغات الممثلين أصبحت لغة ممسوخة تأثراً بالتليفزيون، فأعدت تدريبات الممثلين ليعودوا إلى جذورهم الصعيدية الصرفة، ثم العنصر الآخر وهو التأكيد على إفهام الفرقة أن الغرض من المسرحية هو التأكيد على تيار الوعى القومى عبر المسرحية منذ اللحظة الأولى، فنحن جميعاً نبحث عن رأس حسن التى هى الفكر المصرى؛ القومية المصرية، ثم العنصر الثالث، وهو تصحيح موقف نعيمة، فهى ليست سائلاً حائراً كما يظهر من ظاهر النص، بل صانعة الحدث والحالة. وقد ساعدتُ الفنانة الفطرية الفقيدة «ناهد عبد الله»، وهى من أسرة مادحى الرسول ما بين «أولاد محروس» شرق سوهاج وقليوب جنوب الدلتا، فنجحتُ فى أن أفجر فيها الغضب الطبقى والثورى، فهى لا تسأل فى أدائها؛ بل تفجر السؤال، وهى لا تستغيث؛ بل تدين، وهى لا تصرخ؛ بل تغضب، وهى لا تطلب؛ بل تحاسب. ولقد حملتها نصوصاً شعبية من مراثى إيزيس، فعند التحدث عن جرحها تقول «جرحى القديم نز» فأعطت لجرحها مذاقاً أبوياً وعريقاً، فنعيمة تنطق عن طريق النصوص الشعبية بما خلف السطور.. تفسير فلاحى قومى مصرى رأيته أنا، وقد وهبتها حركة دائبة حرون مباغتة، فهى لا تهدأ، بل تفاجئ كل من تقابله بالسؤال عن جثة حسن، تبغى فى رحلتها المعرفة: فهى

فى البداية كانت فتاة مفجوعة أولية المشاعر ، وأنتهت فى آخر الرحلة إلى فتاة ناضجة تعرف كل شىء، لقد كانت محور الحركة المسرحية ـ ملحمياً ودرامياً ـ عبر لقاءاتها المختلفة مع الناس بكافة الأشكال على خشبة المسرح أو خلفه على السلويت.

وساعدنى على هذا وجود ممثلين موهوبين وعقلاء ، مثل : إبراهيم حافظ الذى لعب (المطرود) وفوزى تصيف (الراعى) وسمير توفيق (الفلاح) وأحمد هلال (الحمال) وغيرهم. وقد قام بعض منهم بأدوار عديدة دون الخلط بينها.

أما عن كيفية تعاملى مع النص، فقد طبعته بلهجة أهل سوهاج، وبدا العرض كما لو أن فرقة حسن تقيم ذكراه السنوية، وأن ريس الآلتية يغنى موال حسن، وهم يترحمون عليه بجمل احتفظ بها من النص الأصلى مثل (ولا ألفين خسارة يا حسن) .. إلخ. وفى هذا العزاء تبدأ المقدمة الموسيقية التى لعب فيها «المزراب» دوراً هاماً، وينتهى العزاء ليدخل الباشا والخفر، فينفضون لنرى قصة حسن من وجهة نظر جوقته وأصحابه ومن تقديمهم، وبذلك وضعت المبرر لحضور الآلات الشعبية على المسرح، وكذلك الرواد الشعبيين الذين أبطأوا بغنائهم أغلب مشاهد المسرحية ، وبرروا الاستعارات الفولكلورية العديدة التى دخلت نسيج النص والعرض معاً.

حذفت مشهدى العلمين، والساحرات لأنهما خارج مسار النهر الذى هو بنية المسرحية، ولأنهما لا يساعدان فى إبراز فكرتى الأساسية (البحث عن رأس حسن) . وأعدت ترتيب بعض المشاهد لضبط السياق، وضمان التدفق والتوالى والتتالى والتسلسل، فنحن نبدأ من نقطة البحث عن الجثة، فنصل فى النهاية إلى العثور على الحقيقة الوحيدة، وهى إعادة استنبات الفكر المصرى بدفن رأس حسن كبذرة خصبة فى أرض مصر الخصيبة.

وفى مشهد العزاء جعلت رئيس الجوقة يلقى المقطع الأول من الموال برواية «مصطفى مرسى» ، للربط والتذكير بين موضوعة نجيب والموال. عدا ذلك، فنحن نمضى فى رحلة البحث مع نعيمة ـ وهى مندوبة عن الصالة ـ لتتلقى الدرس الكبير الذى أنضجها. وقد استعرت لحنين من سيد درويش الأول «يا بويا ولد عمى» كتعبير عن وصول نعيمة إلى ملاحى البحر عوضاً عن الأغنية الأصلية التى وضعها نجيب، والثانى فى أغنية الختام، وهو لحن «قومى يا مصر» ؛ حيث إن دفن البذرة (رأس حسن) لابد أن يعقبه عيد للقيامة ينهض فيه الشعب، وتنهض فيه كل قوى الأمة وعناصرها، لتحمل مسئوليات العصر ومواجهة الخصوم من الهكسوس القدامى والهكسوس الجدد، وقد تمت بعض الاختصارات فى مونولوجات (الفلاح، والراعى، والمطرود) بغرض التكثيف من ناحية، ولمنع تلطع نعيمة بلا حراك لمدة طويلة على خشبة المسرح؛ بل جعلتها تكرر بعض جمل الطرف الآخر، أو تكرر بعض جملها بأساليب مختلفة حتى أؤكد حضورها، وأؤكد فكرتى عن الشخصية.

أما المنظر المسرحى ، فأنا ضد التكتيل للمعددات والديكورات والأشياء فوق المنصة، ولذا حافظت قدر الإمكان على بدائيتها كساحة خالية، فقد وضعت ستارة بيضاء خلف المسرح، ونصبت خلف الستارة مستوى طولى بعرض المنصة (متر × متر) يصعد إليه الممثلون والمجاميع بسلمين خشبيين، يميناً ويساراً، من خمس درجات، وخلف ذلك وضعت إضاءة لتصنع لنا خيالاً لظلال كل من يقف ، أو يمر على المنصة الطويلة الضيقة فكتبت سيناريو لكل ما يدور عبر مراحل ولوحات ومواقف المسرحية من ظلال ترسمها الأجساد والإضاءة على هذه الشاشة، على أن تكون العلاقة التعبيرية عضوية ، وليست كمجرد خلفية، بل كموضوعة أحياناً فى ذاتها ، ويكون ما على المنصة هو الخلفية، وأمام هذه الستارة وضعت شريطاً خشبياً عرضه متر وارتفاعه ٨٠ سم، ووضعت له إضاءة تحتية، لكى يعطينا أحياناً نصف خيال / نصف تجسيد، فتكون النتيجة كالحفر الفرعونى البارز أو المجوف، فليتخيل القارىء من وضع : السلويت فى الخلف ونصف السلويت أمام الستارة كيفية ما يدور على المنصة مع الإضاءة التعبيرية المناسبة لتشكل لوحة واحدة من ثلاثة أبعاد أو مستويات ، بالإضافة إلى ألوان الإضاءة، وألوان الملابس، وأجساد الممثلين وحركتهم، ثم الموسيقى ، ثم الغناء، ثم الحوار، ليتخيل القارىء مثل هذا المنظر.

وعند المنتصف بالضبط، فى الشريط الخلفى المائل أمام الستارة البيضاء، يتفرع شريطان من الخشب، عرضهما متر وارتفاعهما ٨٠ سم، أماماً وفى اتجاه الجمهور، فيعلقان الحافة المسرحية عند حافتها مع فتحة «البروسينيوم» ، ومن هذين الضلعين، اللذين يأخذان رقم ٨، يتدرج فى موازاتهما والصقهما تماماً مستويات ٦٠ × ٤٠ × ٢٠ يميناً ويساراً ليحدد لنا هذا البناء مستوى المنصة الذى يأخذ شكل المثلث، وقاعدته حافة خشبة المسرح أمام الجمهور، وهذه مساحة أخرى للعب، ومن هذا الشكل الذى يمثل شكل مقطع رأسى من الهرم، نائماً على ناصية منه، استطعت أن أكيِّف تنقلاتى

فى الزمان والمكان والحدث، وفقاً لتلاحق لا يهدأ بين اللوحات المتصلة فى حميمية، اندفاعاً إلى النهاية المحتومة. فمثلاً حين تقابل نعيمة المطرود فى الجبل، فإنها تقابله أعلى يسار هذا المثلث المجسد، وحين يخاطب الفلاح النهر وجثته منفوخة زرقاء، فإنه ينظر عند ملتقى رأس المثلث مع الشريط الخشبى إلى أسفل على الستارة المضيئة باللون الأزرق الفيروزى، ويردد جملته، فيتخيل الجميع معه مرور جثة مقطوعة الرأس على النحو الموصوف، وحين تذهب نعيمة لتقابل عمال المصنع لتسألهم عن جثة حسن، فإننى اصنع من أجسام الرجال حركة (بريمة) تحت إضاءة يختلط فيها الأزرق بالأحمر، فجعلت المكان عنبراً صناعياً معبأ بالدخان، وحين قال الرحالة لنعيمة: «ارجعى للكفر تانى لسه قدامك هوايل» فإنها تعود فى رحلة تشقها عبر تاريخ النضال المصرى، فعندما يغنى الفلاحون المطرودون من قراهم وأراضيهم (بلدى يا بلدى وأنا نفسى أروّح بلدى) يتطور الغناء من حين لآخر ليصور نضال بطل مثل ياسين أو أدهم الشرقاوى أو غيرهما من أبطال الملاحم.

هنا يكون التجسيد على كل مستويات المنصة أماماً ووسطاً ،وخلفاً، أعلى وأسفل، أمام الستارة وخلفها، وذلك فى حركة دائبة ممتزجة حتى قال أحد المشاهدين فى سوهاج «يا بوى أول مرة أشوف سينما ومسرح مع بعض».

أما عن نص شوقى عبد الحكيم «حسن ونعيمة» فالكاتب بالرغم من ثقافته الفولكلورية والمسرحية إلا أنه وقع تحت تأثير التفسير الفرويدى كتفسير أوحد للدوافع الإنسانية، والعبث كمشكل مسرحى؛ لذا نجد المسرحية موضوعاً وبناءً واهية.

أما فى عرض «ليلى أبو سيف» لنص «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم؛ فكان عرضاً مليئاً بالمؤثرات الميلودرامية، مرتكزاً على نفس المفاهيم الفرويدية، عنيفاً بعض الشىء، خصوصاً فى تمثيل أحمد أباظة فى دور «العم» ؛ لكنه كان يتسم بسمة انعزالية فى معاملة للتراث.

## • حازم شحاته •

### ناقد مسرحى

لابد أن نتفق فى البداية على أن أى عمل فنى مأخوذ مثلاً عن حكاية شعبية أو موال ..إلخ، هو عمل فنى جديد ، وهو قراءة للعمل القديم. بمعنى أنه ليس من المفروض أن يروى الكاتب قصة العمل القديم بكافة التفاصيل، وبنفس الرؤية، ومن هنا تنتج المعالجات المتعددة، بل إننا إذا نظرنا إلى موال حسن ونعيمة، موضوع السؤال، برواياته المتعددة، نجده قراءات لهذه الحادثة وليس تسجيلاً لها، فبعض الروايات يهتم بالحبكة، وبعضها يهتم بمغزى الحادثة، فرواية «مصطفى مرسى» مثلاً تحتفل بقيمة الفن ، فحسن كان مغنياً شريفاً، ويحتفل بالحب الشريف النظيف، ويدافع عنه ويدين أهل نعيمة، وقد التقط الشاعر الكبير «فؤاد حداد» هذه القراءة، وكتب قصيدة يحييه على موقفه هذا قائلاً:

بحسك البلدى المندى الأصيل،

خليت حسن المغنى مغنى فن وليالى.

إذن فالكاتب لا يهتم بالتفاصيل، أو بمدى صدقها ، فعلى الكاتب دائماً أن يتجاوز مهمة «محقق الشرطة».

أما عن مسرحية «حسن ونعيمة» لشوقى عبد الحكيم، فقد قرأ الكاتب فى الموال سكوت نعيمة عن الحق وأدانها، فقد رأت حسن وهو يذبح أمامها، فأدان فيها الجبن والخوف من التقاليد، وقد استند على واقعة وردت فى الموال، وهى رؤيتها لرأسه تتدحرج على السلم، وإن كان الوضع الذى صوره الكاتب داخل المسرحية يجعل الذبح فى وسط الدار، بينما نعيمة تقف على السلم، وهو وضع لا يسمح بتحقيق الوصف الذى ورد فى الموال؛ ولكننا لا نبحث عن المطابقة أو المخالفة؛ وإنما نبحث عن توظيف الواقعة داخل النص المسرحى، والدور الذى تلعبه فى إنتاج وجهة نظر المؤلف.

وقد استفاد شوقى عبد الحكيم من الموال بطريقة أخرى، فقد أقام المسرحية على صورة «الكونشرتو»، وأقصد به صراع الفرد مع المجتمع، فالمسرحية تدور أحداثها بعد «القتل» بمدة طويلة، وتجبر نعيمة أبويها على تمثيل حادثة «قتل حسن» لمحاكمتهما، وتصر على ذلك إصراراً غريباً يتكشف لنا فى صورة ثورة لفرد ضد جماعة، فقد حشد «شوقى عبد الحكيم» المجتمع فى صورة كورس له ثلاثة أشكال : الأول كورس لا تدرى نوعه، والثانى البنات الثلاث، والثالث عجائز ثلاث، بالإضافة إلى سائلة، استلهمها من حادث تنكر ضابط مباحث ورد ذكره فى الموال، ولكننا نشعر أن السائلة تخفى شيئاً ما، فهى تمثل دور الاستسلام والسلام؛ رغم أنها قريبة حسن، وكان شوقى عبد الحكيم حشد كل الأصوات الداعية للاستسلام، و بالرغم من ذلك تقرر نعيمة الخروج من جلدها، فتتبعها البنات الثلاث، فتذعر العجائز.

لقد رسم شوقى صورة البطل الفرد كما حلم به جيل الستينيات، البطل الثائر الذى تتبعه الجماهير، القادر على التخلص من ماضيه، الملتزم بالحقيقة والصدق، مما يجعلنا نتلمس آثار الشخصية الوجودية فى شخصية نعيمة.

أما عن لغة المسرحية ، فقد جاءت العبارات مستقاة من اللغة الشعبية، ولكنها كانت بمثابة حلية أو إثبات الوجود لا أكثر، فالنص يغلب عليه الطابع الفلسفى، فقد كان مشغولاً بتطهير نعيمة من الإثم قبل خروجها، إذ إنها لا تستطيع القيام بفعلها الثورى وهى آثمة، وهى فكرة غير مصرية، بل نشم فيها رائحة الفلسفة المسيحية الغربية، وبالرغم من استخدامه للغة العامية إلا أننا نحس فيها استخدام لغة مثقفى الستينيات وقضاياهم، فكأنه يبحث لأفكاره عن ثوب شعبى.

أما عن نص «منين أجيب ناس» لنجيب سرور فقد التقط عن الموال احتفاظ نعيمة برأس حسن، وجعلها تبحث عن الجثة لتعيد الرأس إليها، فيدفن كاملاً طبقاً للمعتقد الشعبى، والمسرحية فى بنائها تأخذ شكل الشجرة وفروعها، مما سمح له بأن يجعل من القضية الخاصة بنعيمة قضية عامة، وأن يجعل من حسن حالة مشابهة لحالات أخرى كثيرة عبر التاريخ المصرى. إذن فهو لم يأخذ من الموال فى الحقيقة إلا حادثة قطع الرأس، ومن الطريف أن هذه الحادثة لم تحدث حقيقة كما أخبرنى الباحث الصديق «عبد العزيز رفعت» الذى اهتم بحكايات هذه المنطقة فى رسالته للماجستير، وأن حادثة قطع الرأس أضافها أحد الرواة للموال، لتكتمل حبكة الإيقاع بالجناة ، إذ إنها دليل نعيمة على القتل؛ ولكن هل نستطيع محاكمة «نجيب سرور»؟ هل الحادثة حقيقية أم لا؟ فالعمل الفنى هو قراءة المبدع للواقع.

ولأن نجيب سرور يرى أن اليهود هم أعداء الشعب المصرى على مر العصور، فقد استغل حادثة البحث عن الجثة ليستعرض حوادث القتل المشابهة لكل الفنانين والثوار على طول التاريخ، وهذه الرؤية عنده هى الرؤية الإطار للصراع بين عامة الشعب والفلاحين من ناحية، والعمد صنيعة الإنجليز واليهود من ناحية أخرى كما فى النص:

الراعى: طيب هاتى لى عمدة واحد

عمدة واحد يا نعيمة وشه أسمر

ولا شعره لونه أسود

ولا عينه عسلية

إلا لازم عينه زرقا

.........

.........

يعنى من جنس القرود

والإشارة واضحة إلى اليهود ومسخهم إلى قرود كما جاء فى القرآن الكريم.

نعيمة: همه مين

الراعى: اليهود.

وطبقا لهذه الرؤية كان لابد من مشهد الساحرات اللواتى يعطلن نعيمة عن رحلتها المقدسة الأسطورية المشابهة لرحلة إيزيس. فإذا كان المصرى يعيد استنساخ رموزه وأفعاله التى تحافظ على بقاء الحق والخير والجمال والعدل، فإن العدو يستنسخ نفسه أيضاً فى صورة: العمدة، الدولة، المستعمر الأجنبى.

أما عن لغة مسرحية «منين أجيب ناس» فهى الأقرب إلى لغة الموال ، ليس فقط لأنها شعر، وإنما لأنها وأيضاً الموال قد أخُذا من نبع واحد هو لغة الجماعة الشعبية ، كما تتجلى فى حكاياتها وأمثالها وأغانيها غير أن هناك فرقاً واضحاً هو قدرة الموال على فتح الدلالات دائماً، وتعدد المعنى. وهو الأمر الذى نلمسه بصورة عملية فى المعالجات المختلفة له، وهكذا نلاحظ أن لغة نص نجيب سرور، إنما هى ثوب من نسيج الفكرة.

أما عن العروض المسرحية التى تناولت عرض «منين أجيب ناس» فهى ثلاثة عروض لثلاثة مخرجين: مراد منير، مهدى الحسينى، حسن الجريتلى، أما عن عرض مراد منير، فقد كان أميناً مع رؤية نص نجيب سرور من حيث الثنائيات المتعارضة به، وتصوير عداء اليهود للشعب المصرى، وذلك بتشكيل نجمة داوود فى مشهد الساحرات الثلاث، وقد جعل الممثل فى حكاية الكهل عن الذئب يتكلم بلهجة يهودية معروفة، إلا أن العرض فى رأيى افتقد الوحدة بسبب تلك الأمانة المطلقة !! فالنص نفسه به ارتباك، وبه رؤيتان حاول المؤلف أن يضمهما فى خيط واحد: رؤية الصراع الآنى بين المصريين واليهود ثم الرؤية الطبقية بين الفلاحين والعمد، فوقع فى المبالغة الشديدة كما فقد كثيرًا من تماسكه.

أما عن شخصية نعيمة، فهى تبدو هنا فى «العرض» فتاة ساذجة مذهولة تفهم ببطء، وكأنها مجرد حيلة درامية للكشف عن خطاب المؤلف ورؤيته، بينما تملك نعيمة فى النص قدراً

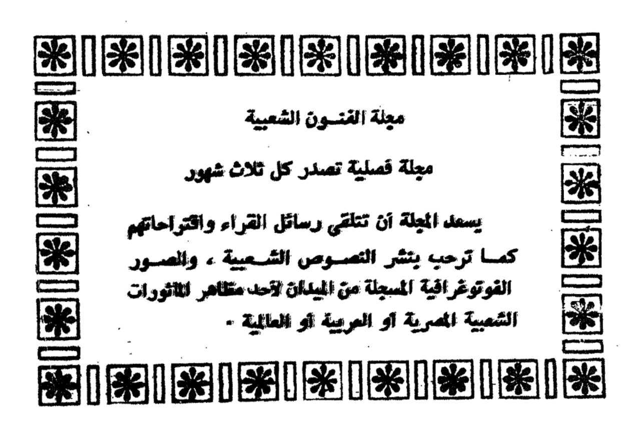
من التفاعل والفهم لأحاسيس ومشاعر ورؤى الشعب المصرى، رغم أنها افتقدت الوعى اللازم لموقعها الطبقى والتاريخى داخل المسرحية.

أما عن عرض «مهدى الحسينى» فأنا لم أر العرض، بل استعضت عن رؤيته بسماع شريط تسجيل كامل له، يمكن منه خلق تصور تقريبى لشكل الخشبة ، خاصة أن الشريط يحافظ على رؤية وقراءة المخرج للنص المكتوب، وعلى أداء الممثلين.

وأهم ما لاحظته هو إلغاء خط العداء التاريخى بين اليهود والمصريين ، وتركيزه على الخط الطبقى ، فكان لابد من حذف مشهد الساحرات، والتركيز على فئات الشعب المختلفة، كما لاحظت اعتماده الأساسى على تيمات شعبية فى الموسيقى والغناء، نجح فى جعلها من نسيج الموضوع وعضوية فى تركيبه، بعضها من إضافته، وبعضها من داخل النص، كما لاحظت رؤيته الجديدة لشخصية نعيمة، فنعيمة فى هذا العرض لديها انفعال محمل بالوعى، وكأنها فى رحلتها تستنهض هذه الجموع التى تقابلها وتكتشف معهم أن الهم واحد.

أما عرض «غزير الليل» لحسن الجريتلى، فعندما سألت عن صدق أو كذب الكاتب أو الموال بالاستناد إلى حادثة الحقيقية، فقد كنت فى الحقيقة أرد ضمناً على رؤية عرض «غزير الليل» الذى قدم معالجة للحادثة وليس للموال، فحقق فى صحتها ، وانتهى إلى أنها غير حقيقية ولم تحدث ، فبنى عرضه على هذا الأمر. وهى رؤية غريبة جداً عن الفن، ليس فقط لأنها مضادة لإبداع شعب، ولكن لأنه أتى بالموال ليغتاله عمداً على الخشبة، ومع سبق الإصرار. وقرأ فيه أن التقاليد الشعبية هى سبب تخلفنا . وقد نوافقه جزئياً فى هذا طالما أننا لم نقم بدراسة القيم التى تضمنتها الحكايات، والمواويل والأمثال الشعبية دراسة حقيقية، ولكننا لا نوافقه على أن الموال الشعبى ، وهو أحد الأشكال الإبداعية، هو سبب تخلفنا، وعلى أساس الحادثة يقيس التحضر والتخلف، ويجيب على ذلك بأن يسوق مثلاً بسيدة أرمينية قتل زوجها فى حادثة مشابهة؛ ولكنها لم تقم الدنيا ولم تقعدها، كما فعل الموال، بل عاشت الحياة بشكل عملى.

وقد قمت بدراسة تفصيلية لهذا العرض فى مجلة (المسرح، العدد مايو ١٩٩٤)، ولا أريد أن أكرر ما قلته مرة أخرى.



# الشاطر حسن

## النموذج (١)

الـراوى : **خيرية أحمد عبد الله**
جمع وتدوين : **عبد العزيز رفعت**

**ـ حَجَاكَ الله.**

**ـ نَجَاكَ الله.**

كَانْ فِيهْ مَلِكْ.. مَامَلِكْ إلا اللّهْ.. والمَلِكْ دِهْ مِتْجَوِّزْ بِنْت عَمُّهْ[١]، وغالْيَهْ عَلَيْهِ قَوِى.. بَسْ مِشْ امَّا تِخَلِّفْ[٢].. اديلْهَا عَشَرْ سِنِينْ مِشْ امَّا تِخَلِّفْ.. تِيجِى يا نَضَرِى للمَلِكْ اللى هِوَّهْ ابن عَمُّهَا دِهْ[٣]، وتَقُولْ لُهْ: يَا مَلِكْ إتْجَوِّزْ. يِقُولْ لَهَا: لَع[٤].. انا بَرْضُهْ اتْجَوِّزْ عَلَيْكِى[٥].. أجِيبْلِكْ ضُرَّهْ[٦]. تِقُولْ لُهْ: مَالِكْش دَعْوَهْ انْتَهْ[٧].. انا رَاضْيَـهْ.. انتَهْ بَرْضُهْ عَـايزْلَكْ عَيِّلْ يِفَـرِّحْ قَلْبَكْ، ويِمْلّى عَلَيْك البيتْ.. وبَعدْ العُمـرْ الطُّويلْ لِكْ، وللسَّـامْعِينْ، يِمْسِكْ المُلْك بِدَالَكْ، ودِىْ مَمْلَكَهْ يَا مَلِكْ واطْيَـانْ وِفْلُوسْ ،وقْيَامَـهْ قَـايْمَهْ. يِقُولْ لَهَا: أَصلْ[٨] .. مَا اجِيبْلِكِيش ضُرَّهْ اصلْ. تِبْكِى يَـا عِينِى وِتْدْخُلْ اوْضِتْهَا [٩]. فَجَتْ فِ يُومْ بَعدْ نُصْ اللّيْل كِهْ.. فِ دُغَيْشَةْ الفَجْرِيَّهْ [١٠]، وقَـامِتْ طِلِعِتْ فُوقْ سَطحْ القَـصـرْ، وقَلَعِتْ مَلطْ زَلطْ زَيْ أُمَّـهَا مَـا وِلِدِتْهَـا [١١].. وِرَفَـعِتْ وِشَّـهَا بَقَـهْ لِلِى فُوق[١٢].. لِلِى امَّا يِدِّىْ النَّاسْ كُلَّهَا.. وقَالِتْ: رَفَعْتْ وِشِّىْ القَبِيحْ لِوِشَّكْ المِلِيحْ، تُرْزُقْنِى يَارَبْ بِعَيِّلْ واسَمِّيهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.

سِمِعْ مِنْهَا رَبِّنَا.. بَابْ السَّمَا كَانْ مَفْتُوحْ فِ السَّاعَهْ دِىْ، فَسِمِعْ مِنْهَا وِحِبِلِتْ.. حِبِلِتْ جَابِتْ وَيدْ، وَلاَ كُلْ مِنْ جَابِتْ وَيدْ[١٣].. ابن مِلُوكْ زَىْ اللِى امَاتِشُوفُهُمْ فِ التِّلِيفِزيُونْ دُولْ[١٤].. وعَلَىْ وِشُّهْ يَا فَتَّاحْ يَا عَلِيمْ[١٥]. فِرِحْ المَلِكْ، ونَوَّرْ المِدِينَهْ كُلَّهَا، والمِدِينَهْ كُلَّهَا فِرِحِتْ.. وجَتْ فِ السَّبُوعْ وسَمِّتُهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ مِنْ هِنَا، وعيت مِنْ هِنَا [١٦].. و.. مَاتِتْ.. مَا اتْهَنِّتشْ يَا نَضَرِى، بِابْنِهَا. والمِدِينَهْ كُلَّهَا زَىْ مَا فِرِحِتْلَهَا زِعِلِتْ عَليهَا [١٧]..

طَفَّتْ النُّورْ إرْبِعينْ يُومْ، لافَرَحْ وَلا زَغَارِيتْ وَلا حَاجَه خَالِصْ مِنْ دَا كُلُّهْ.. والمَلِكْ قَعَدْ بِابْنُهْ.. لا أمَّا يُروحْ ولا أمَّا ييجِي.. ينَامْ ينَامْ بُهْ، ويقُومْ يقُومْ بُهْ.. ابن الغَالْيَهْ بَقَهْ، والوَحْدَانِي.. شَهَرْ اتْنينْ والوزيرْ دَخَلْ لُهْ.. قَالْ لُهْ: يَا مَلِكْ انْتَهْ هَتفْضَلْ قَاعِدْ كِهْ.[١٨] وحَالْ النَّاسْ وَاقِفْ.. دَا بْتَاعْ رَبِّنَا ومَلْنَاشْ فِيهْ حِيلَهْ.. وبَعْدِينْ دَا كَاسْ ودَايِرْ مِشْ هَيْخَلِّي حَدّْ، قُومْ نرُوحْ الدِّيوَانْ نِشُوفْ مَصَالِحْ النَّاسْ.. لا فَرَحْ دَايِمْ وَلا حُزْنْ دَايِمْ.

بِيَّه قَامْ مَعَاهْ رَاحْ الدِّيوَانْ، وكُلّْ يُومْ يرْجَعْ مِنْ الدِّيوَانْ مَلْهُوفْ عَلَى ابْنُهْ.. حَسَنْ فَاهْ؟ [١٩] . عَامِلْ اه؟ [٢٠] .. شِربْ؟ .. مَاشْرِبْشْ، عَ الحَالْ دِهْ لَحَدْ مَا حَسَنْ إتْنَشْوَرْ [٢١]، وبَقَى حِلوْ كِهْ زَيّْ أحْمَدْ ابْنِكْ.. رَبِّنَا يِخَلِّيهَالَكْ.. ورَاحْ عَطَاهْ للمعَلِّمْ بْتَاعُهْ، يعَلِّمُهْ يقْرَا، ويكْتِبْ، ويرْكَبْ خِيلْ، والكَلامْ دِهْ. فَفِيه مُهْرَهْ سَمْرَهْ عَنْدْ المَلِكْ.. محَجِّبَهْ ومْحَجِّلَهْ [٢٢]، وأمَّا تضْوِي ضِيّْ. فَالوِيدْ حَبَّهَا .. قَالْ: انَا هَاخُدْ المُهْرَهْ دِيّْ.. المُهْرَهْ دِيّْ بْتَاعْتِي مَا حَدِّشْ يِرْكَبْهَا غِيرِي. قَالْ لُهْ ابُوهْ: أيْوَهْ يَا حَبِيبِي بْتَاعْتَكْ.. كُلّْ حَاجَة هِنَا بْتَاعْتَكْ. يحُوشْهَا عَنُّهْ كِيفْ؟ دَا ابْنُهْ، ومَعَنْدُوشْ إلاَّ هوَّهْ.. يحُوشْهَا كِيفْ؟[٢٣].

بِيّه الويدْ يخَلَّصْ عَلامْ مِنْ هِنَا [٢٤]. ويرُوحْ يُقْعُدْ جَارْ المُهْرَهْ.. يوَكِّلْهَا بِيدُهْ ويزَقِّيهَا بِيدُهْ[٢٥].. وقَاعِدْ جَارْهَا النَّهَارْ كُلُّهْ. أبُوهْ يسْأَلْ: أمَّالْ فَاهْ حَسَنْ؟[٢٦] يقُولُوا لُهْ: قَاعِدْ جَنْبْ المُهْرَهْ. أمَّا يعْمِلْ اه جَنبْ المُهْرَهْ؟. يقُولُوا لُهْ: أهُوْ قَاعِدْ جَنْبهَا وخَلاصْ.. متْعَلِّقْ بِهَا. يُومْ فْ يُومْ المَلِكْ حَسّْ إنُّهْ وَحْدَانِي. مَفِيشْ حَدّْ مَعَاهْ. حَسَنْ مَشْغُولْ بالمُهْرَهْ، وقَاعِدْ جَارْهَا.. وهوَّهْ قَاعِدْ لوَحْدُهْ. دَخَلْ الوزيرْ بْتَاعُهْ لَقَاهْ قَاعِدْ زَعْلانْ، قَالْ لُهْ: مَالَكْ يَاجَلالِةْ المَلِكْ؟ قَالْ لُهْ: مَفِيشْ . قَالْ لُهْ: مَالكِشْ كِيفْ.. دَا انْتَهْ بَايِنْ عَلِيكْ إنَّكْ زَعْلانْ ومِشْ لا قِيلَكْ جَنبْ تِسْتَرِيحْ عَلَيْه. قَالْ لُهْ: وَالله مدَّايِقْ شْوِيَّهْ[٢٧]، ومِشْ عَارِفْ اعْمِلْ اه. قَالْ لُهْ: شُوفْ يَا مَلِكْ انْتَهْ لا زْمِكْ تِتْجَوِّزْ!!. قَالْ لُهْ: اتْجَوِّزْ!! اتْجَوِّزْ اه.. هوَّهْ انَا هَلاقِي تَانِي واحْدَهْ زَيّْ المَرْحُومَهْ. قَالْ لُهْ: الدِّنْيَا مَلانَهْ، وفِيهَا مِنْ دِهْ ومِنْ دِهْ.. واللِي يدَعْبِسْ مَا يِفْلِسْش[٢٨]. قَالْ لُهْ: لِسَّهْ هَنْدَعْبِسْ. قَالْ لُهْ: فِيهْ بِنتْ المَلِكْ الفِلانِي، وبِنتْ المَلِكْ الفِلانِي.. وكُلُّهُمْ مِلُوكْ أوْلادْ مِلُوكْ، ويِتْمَنُّوا يِنَاسْبُوكْ[٢٩]. قَالْ لُهْ: طَبْ سِيبْنِي شْوِيَّهْ أفَكَّرْ. اللِي هَيْفَكَّرْ قَعَدْ ييجِي سَنَهْ، الوزيرْ وَاقِفْ عَلَى رَاسُهْ لمَّا وَافِقْ. فَالوزيرْ يعْرَفْ مَلِكْ.. عَنْدُهْ بِنتْ حِلوَهْ. فَرَاحْ بَاعِتْلُهْ[٣٠].. قَالْ لُهْ: المَلِكْ بْتَاعْنَا.. مَرْتُهْ تعِيشْ انْتَهْ أدِيلْهَا خَمَسْتَاشَرْ سَنَهْ مَيِّتَهْ، ودِهْ رَاجِلْ مِلِيحْ وعَايِزْ يِتْجَوِّزْ، وانَا مَالَقِتْلُوشْ أحْسَنْ مِنْ بِنْتَكْ، ومِشْ هَتْلاقِي لِبِنْتَكْ أحْسَنْ مِنُّهْ.. فَإنْ كَانْ لِكْ غَرَضْ فِي الجُوَازَهْ دِيّ ابْعَتْلِي.. مَالِكْشْ غَرَضْ ابْعَتْلِي، عَشَانْ نشُوفْ حَدّْ غِيرْهَا. فَبَعَتْ قَالْ لُهْ انا موَافِقْ. حَمَّلُوا بَقَهْ.. دِهْ دَهَبْ، ودِهْ فَضَّهْ، ودِهْ جَوَاهِرْ، ودِهْ اَلْمَاظْ، ومِنْ جمِيعُهْ.. عِشْرِينْ صَنْدُوقْ، وبَعَتْهَا لِنْسِيبُهْ هَدِيّهْ للعَرُوسَهْ الجِدِيدَهْ.

بِيّهْ شَهرِينْ تَلاتَهْ [٣١]، وعَرُوسْتُهْ جَتْ وجَابِتْ مَعَاهَا قَدْ اللِي رَاحْ لَهَا مَرِّتِينْ تَلاتَهْ[٣٢]، واتْعَمَلْ الفَرَحْ.. فَرَحْ مِلُوكْ بَقَهْ.. والدِّنْيَا جَتْ كُلَّهَا .. مِنْ كُلّْ بَلَدْ جِهْ المَلِكْ بْتَاعْهَا والوزيرْ بْتَاعْهَا يبَارْكُوا للمَلِكْ.. والفَرَحْ خُلُصْ مِنْ هِنَا، ودِهْ ما صَدَّقْ خَشْ عَلَيْهَا [٣٣].. بِنتْ بِنُوتْ، وزَيّْ الصَّنْيُورَهْ[٣٤]. والغُرْبَالْ الجِّدِيدْ بَقَهْ لُهْ عُلاقَهْ. فَتْعَلَّقْ بِهَا زَيّْ وَاحِدْ صَاحِبْنَا، وبَقَى مَطْرُوشْ عَلَيْهَا زَيّْ اللِي مَا شَافِشْ جَوَازْ قَبلْ كِهْ[٣٥]. وسَابْ المَلِكْ لمِينْ؟ لابْنُهْ.. للشَّاطِرْ حَسَنْ.. والشَّاطِرْ حَسَنْ يُقْعُدْ فْ الدِّيوَانْ إنْ كَانْ سَاعَهْ وَلا اتْنِينْ، ويطْلَعْ يجْرِي عَ المُهْرَهْ بْتَاعْتُهْ ويُقْعُدْ جَارْهَا ويِبْكِي.. زَعْلانْ اللِي ابُوهْ إتْجَوِّزْ. مَا أطَوِّلْشْ عَلَيكْ مَرَةْ المَلِكْ حِبِلِتْ، والنَّارْ قَادِتْ فِيهَا [٣٦].. قَادِتْ فِيهَا النَّارْ لاهْ بَقَهْ؟ خَايْفَهْ عَ المُلْكْ ياخْدُهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ، وهِيَّهْ عَايْزَاه لابْنَهَا.. قَادِتْ فِيهَا النَّارْ. فَالخَدَّامَهْ بْتَاعِتْهَا، اللِي هِيَّهْ جَيَّهْ مَعَاهَا من بِيتْ أبُوهَا، شَايْفَاهَا عَمَّالَهْ تِهْرِي وتْنَكِّتْ[٣٧].. قَالِتْ

لَهَا: مَالِكْ يَاستِّى.. يَعْنِى انْتِى مِشْ زَىْ عَوَايْدِكْ؟ قَالِتْ لَهَا بَقَهْ عَ اللِّىْ مَعَاهَا كُلُّهْ.. قَالِتْ لَهَا: طَبْ يَاستِّى هَنِعْمِلْ اه احْنَا دِلْوَخْتِ؟ [٣٨] قَالِتْ لَهَا: مِشْ عَارْفَهْ.. شُوفِيلِىْ صِرْفَهْ فِىْ المَوْضُوعْ دِهْ.. طَرِيقَهْ نمُوتْ بَهَا الشَّاطِرْ حَسَنْ. قَالِتْ لَهَا: يَادِىْ المِصِيبَهْ[٣٩].. نمُوِّتْ الشَّاطِرْ حَسَنْ!! لَعْ يَا ستِّى مَتْفَكَّرِيشْ فِىْ كِهْ.. دَا المَلِكْ لَوْ شَمّ خَبَرْ بَسْ، مِشْ هَيِحْصَلْ طَيِّبْ. قَالِتْ لَهَا: أُمَّالْ هَنِعْمِلْ اه؟ قَالِتْ لَهَا: انَاهَقُولِكْ.. احْنَا نِجِيبْ بِتَّاوْتِينْ نَاشْفِين[٤٠]، ونْحُطُّهُمْ تَحتْ المَرْتَبَهْ بِتَاعْ السِّرِيرْ بِتَاعِكْ.. وِتْنَامِىْ وِتِعْمِلِىْ عَيَّانَهْ.. وِانَا هَرُوحْ للمَلِكْ أَقُولْ لُهْ ستِّىْ عَيَّانَهْ هَيِيجِى يِجْرِىْ.. تِتْقَلِّبِى انْتِىْ عَ السِّرِيرْ وِتْقُولِىْ اه يَا ضَهَرِىْ.. ضَهَرِى هَيْمُوِّتْنِى[٤١].. الحَقُونِى يَاوْلادْ. البِتَّاوْ هَيْطَقْطَقْ تَحتْ ضَهَرِكْ، والمَلِكْ هَيِبْعَتْ يِجِيبْ الدُّكْتُورْ يِشُوفْ مَالْ ضَهَرِكْ.. هَنْكُونْ احْنَا مِتْفِقِينْ مَعْ الدُّكْتُورْ يُوْصِفْلِكْ كِبِدِةْ المُهْرَهْ بِتَاعْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.. والمُهْرَهْ دِىْ غَالْيَهْ عَلَيْه زَىْ حَيَاتُهْ، فَلَمَّا تِنْدِبَحْ قُدَّامْ عِنِيهْ هَيِتْحَسَّرْ عَلِيْهَا، وِيِفْضَلْ لَمَّا يِمُوتْ بِحَسْرِتْهَا[٤٢]، وِيِخْلَىْ لِكْ الجَوّ انْتِى[٤٣]. قَالِتْ لَهَا: مَاشِى. جَابِتْ الخَدَّامَهْ البِتَّاوْتِينْ لِستِّهَا، وحَطِّتْهُمْلَهَا تَحتْ مَرْتِبِةْ السِّرِيرْ، ودِىْ نَامِتْ وعَمْلِتْ عَيَّانَه هَتْمُوتْ، واللِّى قَالِتْ عَلَيْه الخَدَّامَهْ حَصَلْ كُلُّهْ. فَالشَّاطِرْ حَسَنْ قَاعِدْ فِ الدِّيوَانْ، وِسِمِعْ المُهْرَهْ عَمَّالَهْ تِحَمْحَمْ وِتْبَرْكِسْ وِتُضْرُبْ بِرِجْلِيهَا الأَرْض[٤٤].. قَالْ: مَالْهَا المُهْرَهْ دِىْ. سَابْ الدِّيوَانْ، وقَامْ يِشُوفْ مَالْهَا. هُوَّهْ دَخَلْ عَلِيْهَا مِنْ هِنَا ودِىْ قَالِتْ لُهْ: حِلِّنِىْ.. حِلِّنِىْ قَوَامْ وارْكَبْ فُوقْ ضَهَرِىْ إِنْزِغِفْ[٤٥].. قَالِتْ لُهْ: مَا تِنْزِغِفْشْ.. انا مِشْ مُهْرَهْ بِحَقْ وِحَقِيقْ.. انا بِنتْ مَلِكْ الجِنّ الأَسْمَرْ، ومَرَةْ أَبُوكْ عَامْلَهْ عَيَّانَهْ، ومِتْفِقَهْ مَعَ الدُّكْتُورْ يُوْصِفْلَهَا كِبْدِتِى تَاكُلْهَا، قَالْ عَلَشَانْ تِصْحَى[٤٦]، وِبْكِهْ يِدْبَحُونِى وانْتَهْ تِمُوتْ بِحَسْرِتِى. ـ وَابُويَا مُوَافِقْ عَلَىْ كِهْ؟. قَالِتْ لُهْ: مُوَافِقْ.. المَلْعُوبْ خَالْ عَلَيْه ومُوَافِق[٤٧]. بِيُهْ حَلَّهَا وِرِكِبْ فُوقِيهَا، ودِىْ قَالِتْ اللِّى فِ سِكِّتِى يِخْلِيلِى[٤٨].. خَدِتُهْ وِراحِتْ طَايْرَهْ بُهْ فِ السَّمَا. بَعَتْ المَلِكْ للشَّاطِرْ حَسَنْ عَشَانْ يِقُولْ لُهْ.. مَلْقَاشْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.. والمُهْرَهْ.. مَفِيشْ مُهْرَهْ.. قَالُوا يِمْكِنْ أَمَّا يِتْمَشَّى بْهَا شُوَيَّهْ. إِسْتَنُّوا سَاعَهْ واتْنِينْ، ويُومْ واتْنِينْ لاَ الشَّاطِرْ حَسَنْ رِجِعْ، وَلا المُهْرَهْ رِجِعِتْ.. زِعِلْ المَلِكْ وِكِتِمْ فِ نَفْسُهْ، وِدِكْهَى مَا لَقِتشْ فِيهَا فَايْدَهْ قَامِتْ، وعَمْلِتْ إِنْهَا صِحِتْ[٤٩].. ومَفِيشْ شَهَرِينْ وِسَقْطِت[٥٠].. شُوفْ رَبَّكْ أَمَّا يِعْمِلْ اه. هِيَّهْ كَانِتْ امَّا تِفَكَّرْ فِيَاهْ، وِرَبَّكْ أمَّا يِعْمِلْ اه.

الغَرَضْ.. يِرْجَعْ مَرْجُوعْنَا لِمِين؟[٥١].. للشَّاطِرْ حَسَنْ. فِضِلِتْ المُهْرَه طَايْرَهْ بُهْ فِ السَّمَا لِحَدّ الليلْ مَا دَخَلْ، وِجَتْ فُوقْ مِدِينْةْ بِعِيدَهْ قَوِىْ، وِرَاحِتْ نِزْ لِتُهْ.. قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ بِتَاعْ القَصرْ بِتَاعْ المَلِكْ ونِزْ لِتُهْ.. قَالِتْ لُهْ: إِقْلَعْ بَقَهْ الهِدُومْ اللِّىْ عَلِيكْ دِى[٥٢]، والبِسْ الهِدُومْ دِىْ. عَطِتُهْ هِدُومْ سِيرْ البَلَدْ اللِّىْ هُوَّهْ فِيهَا دِى[٥٣].. قَلَعْ هِدُومُهْ وِشَالْهَا، ولِبِسْ الهِدُومْ اللِّىْ عَطِتْهَالُهْ، وِجَيَّهْ مَاشْيَهْ قَالْ لَهَا: رَايْحَهْ فَاهْ؟ قَالِتْ لُهْ خَلاصْ. مَا دَامْ عِرِفْتْ انا مِينْ يِبْقَى لازِمْ أَسِيبَكْ. ـ تِسِيبِينِى !! تِسِيبِينِى كِيفْ؟ أُمَّالْ كُنْتِى جَايْبَانِى هِنَا لاَهْ لَمَّا هَتْمْشِى وِتْسِيبِينِى؟ قَالِتْ لُهْ: عَشَانْ القَدَرْ والمَكْتُوبْ، ومَرَتْ أَبُوكْ طُولْ مَا انْتَهْ قُدَّامْ عِينْهَا مِشْ هَتْسِيبَكْ فِىْ حَالَكْ. ـ يَعْنِى خَلاصْ هَنْتْفَارِقْ، ومِشْ هَنْشُوفْ بَعضْ تَانِى. قَالِتْ لُهْ: خُد شَعْرِتِينْ مِنْ رَقَبْتِى، ولَمَّا يِكُونْ فِيهْ حَاجَه ضَرُورِى عَايِزْنِى فِيهَا.. أُفْرُكْ الشَّعْرِتِينْ كِهْ بِيْدَكْ وانْتَهْ هَتْلاقِينِى جَنْبَكْ. خَد شَعْرِتِينْ مِنْ رَقَبِتْهَا، وِبَصْ مَا شَافْهَاشْ.. المُهْرَهْ لا تِحْيَا وَلاتمُوتْ.

هُوَّهْ بَقَهْ مِنْ الطَّيَرَانْ فِ السَّمَا تَعْبَانْ، وِمَا صَدَّقْ حَطّ رِجْلُهْ عَ الأَرضْ.. رَاحْ جِه قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ بِتَاعْ المَلِكْ وِرَاحْ نَايِمْ.. مَا اتْقَلَبْشْ لِحَدّ الصُّبحْ. فَالجِنَّايْنِى بِتَاعْ المَلِكْ أَمَّا يِفْتَحْ بَابْ الجِنِّينَهْ فِ الصُّبحْ لَقَىْ دِهْ.. نَايِمْ قُدَّامْ بَابْ الجِنِّينَهْ زَىْ القَتِيلْ.. يَافتَّاحْ يَا عَلِيمْ يَارَزَّاقْ يَا كَرِيمْ.. مِينْ دِهْ؟.. صَحَّاهْ مِنْ النُّوم[٥٤] ـ اه يَا

ابْنِىْ اللِىْ نَيِّمكْ هِنَا؟ قَالْ لُهْ: وِالنَّبِى يَا عَمِّىْ الحَاج انا كُنتْ تَعْبَانْ فَنِمتْ وِمَا دِرِتْشْ بِنَفْسِى. قَالْ لُهْ: انْتَهْ غَرِيبْ يَا ابْنِى مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالْ لُهْ: أَيْوَهْ. قَالْ لُهْ: اسْمَكْ اه؟ قَالْ لُهْ: حَسَنْ. قَالْ لُهْ: عَاشِتْ الأَسَامِىْ يَا حَسَنْ.. اسْم يَا ابْنِى عَلَىْ مِسَمَّىْ.. تَشْتَغَلْ جَنَايْنِى يَا حَسَنْ. قَالْ لُهْ: أَشْتَغَلْ. قَالْ لُهْ: طَبْ تَعَالَىْ.. قُومْ مَعَايَا. خَدُهْ جوَّهْ الجَنِّيْنَه فِ العِشَّهْ بِتَاعْتُهْ فَطَّرُهْ وِزَقَّاهْ شَاىْ، وقَالُ لُهْ: قُومْ يَا حَسَنْ.. تَعَا يَا ابْنِى إحْنَا نِزْقِى الجِنِّيْنَهْ سَوَا[٥٥].

بِنتْ المَلِكْ بَاصَّهْ مِنْ التَّراسِيْنَهْ[٥٦].. البَلَكُونَهْ بِتَاعْ القَصرْ، شَافِتْ دِهْ أمَّا يِزْقِىْ الجِنَيْنَهْ.. صُبْحَانْ اللِى صَوَّرْ[٥٧].. نِزِلِتْ تِجْرِىْ ـ ابْنَكْ دِهْ يَا عَمِّىْ فِلانْ؟ قَالْ لَهَا: لَعْ يَا بِنْتِى مِشْ ابْنِى.. انَا جَايْبُهْ يِسَاعِدْنِى فِ الجِنَيْنَهْ، عَشَانْ انا كبِرتْ خَلاصْ، ومِشْ قَادِرْ أقُومْ بَهَا لِوَحْدِىْ. ـ واسْمُهْ وَاهْ يَاعمِّى حَافظْ مَثَلاً؟ قَالْ لَهَا: إسْمُهْ حَسَنْ. بِيِّهْ عِرفتْ اسْمُهْ.. كُلْ يُومْ تِنْزَلْ الجِنَيْنَهْ الصُبْح.. صَبَاحْ الخَيرْ يَا حَسَنْ.. هوَّهْ مَا يِعْرَفشْ اسْمَهَا. واتْكِسِفْ يِسْأَلْ عليهْ الجِنَايْنِى، وَلا يِسْأَلْهَا هيَّهْ[٥٨].. يِقُولْ لَهَا خِيرْ صَبَاحَينْ[٥٩]. ـ صَبَاحْ الخَيْر يَا حَسَنْ. يقُولْ لَهَا: خِيرْ صَبَاحَينْ. قَالتْ لُهْ: إنْتَهْ مِشْ عَارِفْ اسْمِى؟ قَالْ لَهَا: لَعْ مَا اعْرَفُوشْ، قَالتْ لُهْ: يَعْنِى إنْتَهْ مِشْ مِنْ هِنَا؟ قَالْ لَهَا: أيْوَهْ مِشْ مِنْ هِنَا. ـ أمَّالْ انْتَهْ مِنَاهْ؟ قَالْ لَهَا مَثَلاً مِنْ البَلَدْ الفِلانِى. ـ طَبْ وِاهِ اللِىْ جَابَكْ هِنَا؟ قَالْ لَهَا: جَابِنِى نَصِيْبِى، سَايِقْ عليْكِىْ النَّبِى مَا تْقَلِّبِيشْ عَلَيِّه المَوَاجِعْ. قَالتْ لُهْ: طَيِّبْ يَا حَسَنْ.. آنا اسْمِىْ سِتْ الحُسنْ والجَمَال، تِقُولْلِى يَا سِتْ الحُسنْ.. واىْ حَاجَهْ تِعُوزْهَا تِقُولْلِىْ عليْهَا. قَالْ لَهَا: رَبِّنَا مَا يِعُوزْكِيشْ لِحَدْ خَالِصْ.

الوَيدْ حِبْ البِنتْ.. وهِيَّهْ حَبِّتُهْ، يُومْ فِ يُومْ الجَنَايْنِى.. اللِىَ هوَّهْ أمَّا يِشْتَغَلْ مَعَاهْ دِهْ.. عَمَّكْ حَافِظْ، خَدْ بَالُهْ، قَالْ لُهْ: يَا حَسَنْ. قَالْ لُهْ: نَعَمْ. قَالْ لُهْ: يَا ابْنِى دِىْ بِنتْ مَلِكْ، وِمِشْ عَلَىْ طُولْ إيدْنَا[٦٠].. احْنَا يَا ابْنِى نَاسْ غَلابَهْ وعَلَىْ قَدْ حَالْنَا، وعَايْزِينْ نَاكُلْهَا بِالحَلالْ، فَسَايِقْ عليكْ النَّبِى يَا ابْنِى مَتِقْطَعشْ رِزْقِنَا. قَالْ لُهْ: لاهْ يَاعَمِّىْ حَافِظْ الكَلامْ دِهْ؟ هوَّهْ آنا عَمَلتْ حَاجَهْ غَلَطْ؟ قَالْ لُهْ: لع يَا ابْنِى لا سَمَحَ اللهْ، بَسْ انا يَا ابْنِى شَايْفَكْ مِتْعَلَّقْ فِ حِبَالْ دَايْبَهْ[٦١]، والمَلِكْ لَو خَد خَبَرْ يَا حَسَنْ مِشْ هَيِحْصَلْ طَيِّبْ. قَالْ لُهْ: يَاعَمِّى حَافِظْ خَلِّيْهَا عَلَىْ اللهْ. قَالْ لُهْ: عَلَىَ الله يَا ابْنِى. بِيِّهْ يَشَاء السَّمِيعْ العَلِيمْ إنْ مَرَةْ المَلِكْ دِهْ تِعْيَا[٦٢].. وعَيَّامَا قَالُوا مَا يْجِيشْ غيْر إنْ شِرِبِتْ.. (أنا مَالِيَاشْ دَعْوَهْ.. الحِجِيْوَهْ أمَّا يِحْكُوهَا كِهْ.. احْكِى؟).. غيرْ إنْ شِرِبِتْ لَبَنْ لَبْوَهْ[٦٣].. ودِىْ فَاهْ بَقَهْ؟ فِ غَابَهْ.. والغَابَهْ دِىْ بِيْنْهَا وبِينْ العَمَارْ سَبَعْ جِبَالْ، كُلْ جَبَلْ أمَّا يِشْغِىْ بِحَاجَهْ شَكلْ[٦٤].. دِهْ تَعَابِينْ، ودِهْ عَقَارِبْ، ودِهْ وحُوشْ، ودِهْ عَفَارِيتْ.. يَعْنِىْ مَا حَدِّشْ يِقْدَرْ يِرُوحْ الغَابَهْ دِىْ أَصلْ. فَالمَلِكْ كُلْ يُومْ أمَّا يِطَّلَعْ مِنَادِىْ فِ المِدِيْنَهْ يِنَادِىْ إنَ مَرَةْ المَلِكْ عَيَانَهْ، وشِفَاهَا عَ الشَّىْءْ الفِلانِى، واللِىْ يِجِيبُهْ والمَلِكَهْ تِصَحَىْ بِدِيِّلَهْ بِنْتُهْ.. اللِىْ هيَّهْ مِينْ؟.. سِتْ الحُسنْ.. واللِىْ يِقُولْ أجِيْبُهْ وِمَا يْجِيْبُوشْ، المَلِكْ هَيِقْطَعْ رَقَبْتُهْ.

كُلْ يُومْ يِطْلَعْ المِنَادِىْ يِقُولْ كِهْ، ومَا حَدِّشْ عَايِزْ يِرُوحْ.. النَّاسْ خَايْفَهْ.. هَتْرُوحْ للمُوتْ بِرِجْلِيْهَا. فَالشَّاطِر حَسَنْ قَالْ: آنا هَرُوحْ أجِيْبُهْ. ـ يَا ابْنِى انْتَهْ هَتِرْمِى نَفْسَك ع المُوتْ.. دَا مِينْ؟.. دِهْ الجَنَايْنِى.. دُولْ يَاابْنِى سَبَعْ جِبَالْ، وإنْ عَدِّيتْ مِنْ جَبَلْ مِشْ هَتْعَدِّىْ يَا حَسَنْ مِنْ التَّانِى. قَالْ لُهْ: عَشَانْ خَاطِرْ سِتْ الحُسنْ هَرُوحْ وَاجِيْبُهْ. قَالْ لُهْ: يَا ابْنِىْ دَا مَاحَدِّشْ رَاحْ هِنَاكْ ورِجِعْ.. دُولْ سَبَعْ جِبَالْ يَا حَسَنْ. وانْتَهْ لا مَعَاكْ حُصَانْ وَلامَعَاكْ سيفْ وَلا مَعَاكْ حَاجْتِنْ تِخْلَقْ[٦٥]. قَالْ لُهْ: مَعَايَا رَبِّنَا، ورِبِّنَا مَعَ الغَلْبَانْ مُعِينْ. قَالْ لُهْ: انْتَهْ حُرْ يَا ابْنِى، إعْمِلْ اللِىْ تِعْمِلُهْ.

طلِعْ حَسَنْ عَ المَلِكْ قَالْ لُهْ: آنا يَا جَلالةْ المَلِكْ اللِي هَرُوحْ أجِيبْ اللَّبَنْ دِهْ للمَلِكَهْ. قَالْ لُهْ: انْتَهْ؟!! قَالْ لُهْ: أيْوَهْ انا. قَالْ لُهْ: إنْتَهْ عَارِفْ الشَّرْطْ. قَالْ لُهْ: أيْوَهْ عَارْفُهْ. قَالْ: يَا قَاضِي. قَالْ لَهْ: نَعَمْ. قَالْ لُهْ: إكْتِبْ.. إسْمَكْ اهْ؟. قَالْ لُهْ: حَسَنْ. قَالْ لُهْ: إكْتِبْ.. إنْ جابْ حَسَنْ اللَّبَنْ والمَلِكَهْ صِحِتْ يِتْجَوِّزْ بِنْتِي، وإنْ مَا جَابُوهش تِتْقَطَعْ رَقَبْتُهْ. كِتِبْ القَاضِي الكَلامْ دِهْ، ومَضَى المَلِكْ عَلِيهْ والشَّاطِرْ حَسَنْ، والقَاضِي شِهِدْ، وخَد المَلِكْ وَرَقْتُهْ، والشَّاطِرْ حَسَنْ خَد وَرَقْتُهْ، واتّكِلْ عَلَى اللَّهْ. طلِعْ بَرَّهْ المدِينَهْ، وراحْ فَرَكْ الشَّعْرَتِينْ ف إيدُهْ.. جَاتْلُهْ المُهْرَهْ ـ شُبَّيكْ لُبَّيكْ[٦٦]. قَالْ لَهَا: الأمرْ صِفْتُهْ ونِعتُهْ.. قَالِتْ لُهْ: عَارْفَهْ.. السِّيفْ أهُهْ بتَاعْ أبُويَا وارْكَبْ. خَدْ مِنْهَا السِّيفْ، ورِكِبْ عَلَى ضَهَرْهَا وطَارِتْ بُهْ. فِضلِتْ طَايْرَهْ بُهْ لِحَدْ مَا جَتْ فُوقْ الغَابَهْ وراحِتْ مِنَزْلاه[٦٧].. قَالِتْ لُهْ: الغَابَهْ اللِي انْتَه عَايِزْهَا أهِي. فِضِلْ مِسْتَنِّي لَمَّا الوحُوشْ اللِي ف الغَابَهْ كُلَّهَا نَامِتْ، ومِشِي عَلَى صَاحْبِتْنَا دِيْ، وراحْ مَاسِكْهَا وكِتِّفْهَا، ودَوَّرْ فِيهَا الحَلَبْ.. حلِبْ الشُّخْبِينْ اللَّبَنْ بتُوعْهَا[٦٨]، وحطُّهُمْ ف قَزَازَهْ و.. نَطْ جِهْ فُوقْ المُهْرَهْ[٦٩]، وراحْ قَاطِعْ اللِي مِكَتِّفْ بُهْ صَاحْبِتْنَا دِيْ.. إنْ كَانْ حَبْلْ وَلا حَاجَهْ بَالسِّيفْ اللِي مَعَاهْ، والمُهْرَهْ رَاحِتْ طَايْرَهْ بُهْ، وجَتْ عَلَى أوِّلْ المدِينَهْ ونِزِّلْتُهْ، وقَالِتْ لُهْ: هَاتْ انْتَهْ بَقَهْ السِّيفْ، ومَعَ السَّلامَهْ.. خَدِتْ مِنُّهْ السِّيفْ وراحِتْ هِيَّهْ لِحَالْهَا، وهُوَّهْ اهْ؟.. رَاحْ عَ المَلِكْ. المَلِكْ إسْتَغْرَبْ.. قَالْ لُهْ: انْتَهْ لِحَدْ دِلْوَخْتْ لِسَّهْ مَا رُحْتِش؟ قَالْ لُهْ: رُحتْ، وآدِي الأمَانَهْ اهِي اللِي انْتَهْ طَالِبْهَا. ـ قَوامْ مَا رُحتْ وقَوَام مَا جِيتْ؟ قَالْ لُهْ: أيْوَهْ. قَالْ لُهْ: البحَرْ يكدِّبْ الغَطَّاسْ.. هَاتْ.. إنْ صِحِتْ المَلِكَهْ عَ اللَّبَنْ دِهْ يِبَّهْ هُوَّهْ اللَّبَنْ اللِي إحْنَا عَايْزِينُهْ.. مَا صِحِتْش، يِبَّهْ لَبَنْ مِعِيزْ ولا لَبَنْ حِمِيرْ وهَنِقْطَعْ رَقَبْتَكْ. خَدْ مِنُّهْ اللَّبَنْ، والشَّاطِرْ حَسَنْ مِشِي رَاحْ ع الجِنِّينَهْ، والمَلِكَهْ شِرِبِتْ اللَّبَنْ مِنْ هِنَا بِقُولْ كَانِتْ أمَّا تِتْحَايِلْ[٧٠].. صِحِتْ، ورِدِّتْ فِيهَا العَافْيَهْ زَيْ الأوِّلْ واكْتَرْ.

بَعَتْ المَلِكْ للوزِيرْ. قَالْ لُهْ: إبْعَتْ حَدْ يِجِيبْلِي الشَّاطِرْ حَسَنْ. قَالْ لُهْ: لاهْ يَا مَلِكْ؟ عَايْزُهْ فِيَاهْ؟ قَالْ لُهْ: عَايْزُهْ أدِّيلُهْ بِنْتِي. قَالْ لُهْ: هَتدِّي بِنْتَكْ يَا مَلِكْ لِجِنَايْنِي؟. قَالْ لُهْ: جِنَايْنِي؟!! قَالْ لُهْ: أيْوَهْ جِنَايْنِي، وَأمَّا بِشْتَغَلْ ف الجِنِّينَهْ بِتَاعْتَكْ. قَالْ لُهْ: بَرْضُهْ إبْعَتْ هَاتُهْ. قَالْ لُهْ: حَاضِرْ.. انَا هَبْعَتْ أجِيبه تَاخُدْ مِنُّهْ الوَرَقَهْ اللِي انْتَهْ كَاتِبْهَا ومَاضِي عَلَيْهَا، ونِقْطَعْهَا وخَلاصْ.. ودِهْ جِنَايْنِي تِرْضِيهْ مِيتْ جِنيهْ ولا ألفْ جِنيهْ. قَالْ لُهْ: وإنْ مَرْضِيش. قَالْ لُهْ: هَيرْضَى.. وإنْ مَرْضِيش نِدِّيلُهْ اللِي هُوَّهْ عَايْزُهْ.. بَسْ مَا نِدِّيلُوش بِنْتَكْ.. مَفِيش جِنَايْنِي قَبلْ كِهْ خَدْ بِنتْ مَلِكْ فِي الدُّنْيَا دِيْ كُلَّهَا.. مَا سْمِعْنَاش إحْنَا عَلَى كِهْ، هَنِطْلَعْ إحْنَا فِلْدَهْ مِنْ بِينْ المُلُوكْ، ويِبَّهْ سِيرْ دَايِرْ[٧١]. قَالْ لُهْ: والنَّاسْ هَتْقُولْ اهْ.. مَلِكْ ولَحَسْ كَلامُهْ[٧٢]. قَالْ لُهْ: يَا مَلِكْ نَاسْ مِينْ اللِي هَتْقُولْ.. وحَتَّى إنْ عَطِيتُهْ بِنْتَكْ مَا النَّاسْ هَتْقُولْ بَرْضُهْ اه دِهْ اللِي يِدِّي بِنْتُهْ لِجِنَايْنِي. قَالْ لُهْ: خَلاص خَلاصْ.. إتْصَرَّفْ إنْتَهْ.

يِبَّهْ الوزِيرْ بَعَتْ جَابْ الشَّاطِرْ حَسَنْ.. إزَّايَكْ يَا حَسَنْ[٧٣].. وَاللهِ دَا المَلِكْ مَبْسُوطْ مِنَّكْ خَالِصْ... قَالْ لُهْ: هُوَّهْ فَاهْ المَلِكْ؟. قَالْ لُهْ: المَلِكْ بِعَافْيَهْ شُوَيَّهْ[٧٤]، وسَابْلِي المَوْضُوعْ بِتَاعَكْ أخَلْصُهْ. قَالْ لُهْ: طَيِّبْ.. دِلْوَخْتْ انا نفِّذتْ المَطْلُوبْ مِنِّي، وبَاقِي انْتُوا تِنِفْذُوا المَطْلُوبْ مِنْكُو. فَتَحْ الوزِيرْ خَزْنَهْ كِهْ جَنْبُهْ وقَالْ لُهْ: خُد يَا حَسَنْ. طَلَّعْ مِيتْ جِنيهْ وقَالْ لُهْ: خُدْ يَا حَسَنْ. قَالْ لُهْ: اخُدْ اهْ؟ قَالْ لُهْ: خُدْ المِيتْ جِنيهْ دِيْ نَظِيرْ تَعَبَكْ وخِدْمِتَكْ لِيَا. قَالْ لُهْ: بَسْ انامَا كُنْتِشْ خِدمْتُكُو عَشَانْ اخُدْ مِيتْ جِنيهْ. قَالْ لُهْ: أمَّالْ كُنْتْ خِدِمْتِنَا عَشَانْ اهْ؟ قَالْ لُهْ: إنْتَهْ عَارِفْ.. والبَلَدْ كُلَّهَا عَارْفَهْ. قَالْ لُهْ: يَعْنِي قَصْدَكْ الكَلامْ اللِي كَانْ أمَّا يِقُولْ عَلِيهْ المنَادِي دِهْ.. دَا كَلامْ ابن عَمْ حَدِيتْ[٧٥]. قَالْ لُهْ: لَعْ دَا مِشْ كَلامْ ابن عَمْ حَدِيتْ.. دَا كَلامْ مُلُوكْ، وانا مَعَايَا وَرَقَهْ بِكِهْ. قَالْ لُهْ: مَعَاكْ

وَرَقَهْ بِكِهْ!!. قَالْ لُهْ: أَيْوَهْ، وِمَاضِيِ عَلَيْهَا المَلِكْ، وِشَاهِدْ عَلَيْهَا القَاضِي.. والنَّاسْ اللِّيْ كَانُوا قَاعْدِينْ كلهم شَاهْدِينْ عَلَىْ كِهْ. قَالْ لُهْ: خَلاصْ.. إنْ كَانْ مَعَاكْ وَرَقَهْ خَلاصْ وَرِّيهَالِيْ الوَرَقَهْ دِيْ كِهْ. مَا عَطَاشْ خوَانَهْ(٧٦).. طَلَّعْ الوَرَقَهْ مِنْ جِيْبُهْ، وِقَالْ لُهْ: أَهِيْ. خَدْ مِنُّهْ الوزِيرْ الوَرَقَهْ، وِرَاحْ مِقَطَّعْهَا. بِيُّهْ الشَّاطِرْ حَسَنْ مَا صَدَّقْ الصُّبْحْ طِلِعْ، وِ طِلِعْ يِجْرِيْ عَلَىْ دِيْوَانْ المَلِكْ.. لَقَىْ المَلِكْ قَاعِدْ.. دَخَلْ حَكَالُهْ عَ اللِّيْ حَصَلْ بِيْنُهْ وبِينْ الوزِيرْ كُلُّهْ، فَالوزِيرْ مَا كَانشْ يِعْرَفْ إنْ الشَّاطِرْ حَسَنْ هَيْرُوحْ لِلمَلِكْ. فَكَانْ قَالْ لُهْ: إنْ الشَّاطِرْ حَسَنْ جِهْ، وِعَرَضِتْ عَلَيْهْ عَشَرْ تَلافْ جِنِيهْ ومَرْضِيشْ يَاخُدْهَا، وخَتْ مِنُّهْ الوَرَقَهْ وِقَطَّعْتَهَا، ويَا مَلِكْ عَشَانْ تِخْرِسْ الإلْسِنَهْ كُلُّهَا فَجَوِّزْنِي بِنْتَكْ. فَالمَلِكْ وَافِقْ، قَالْ لُهْ: خَلاصْ، فَالشَّاطِرْ حَسَنْ رَاحْ لِلمَلِكْ وحَكَالُهْ فَالمَلِكْ اسْتَغْرَبْ.. قَالْ: مِيتْ جِنِيهْ!! دَا الوزِيرْ قَالْ لِيْ عَشَرْ تَلافْ جِنِيهْ.. شُوفْ يَا حَسَنْ، انا هَدِّيْكْ اللِّيْ انْتَهْ عَايْزُهْ، إنْ شَالْلَهْ تَاخُدْ فِلُوسِيْ كُلُّهَا، بَسْ بِنْتِيْ لَعْ. قَالْ لُهْ: انا مِشْ عَايِزْ حَاجَهْ يَا مَلِكْ، ومُتْشَكِّرِينْ قَوِيْ عَلَىْ كِهْ. وِخَدْ نَفْسُهْ وِمِشِيْ.. رَاحْ قُدَّامْ العِشَّهْ فِ الجِنِّيْنَهْ وِقَعَدْ.. نِزْلِتْ لُهْ مِينْ؟.. سِتْ الحُسْنْ.. آه يَا حَسَنْ.. شُفْتْ بَابَا ؟ قَالْ لَهَا: شُفْتُهْ. ـ إه قَالْ لَكْ آه؟. قَالْ لَهَا: هَيْقُولْلِيْ يَاهْ.. مِشِيْ وَرَا الوزِيرْ بَرْضُهْ ولَحَسْ كَلامُهْ. قَالِتْ لُهْ: مَاتِزْعَلشْ.. ولا تزَعَّلْ نَفْسَكْ.انا عَارْفَهْ إنْ الوزِيرْ هَيْقَفْ فِيْ الحِكَايَهْ دِيْ عَشَانْ يِتْجَوِّزْنِيْ، وانا مِش هَنوِّلُهْ اللِّيْ فِ بَالُهْ. قَالِتْ لُهْ الكِلْمتِينْ دُولْ، وِخَدِتْ نَفْسَهَا وطِلْعِتْ عَ القَصرْ.. لَقَتْ أَبُوهَا قَاعِدْ، قَالِتْ لُهْ: لاهْ كِدَهْ يَا بَابَا؟ تِلْحَسْ كَلامَكْ عَشَانْ مِينْ؟ .. المِلُوكْ يِقُولُوا عَلِيْكْ آه.. مَلِكْ ولِحَسْ كَلامُهْ. قَالْ لَهَا: مَانَا مَا اديْكِيشْ لوَاحِدْ جِنَايْنِيْ. قَالِتْ لُهْ: الكَلامْ دِهْ مِشْ كَلامَكْ، دَا كَلامْ الوزِيرْ بِتَاعَكْ.. الوزِيرْ اللِّيْ عَايِزْ يِخَلِّيْكْ مَعَيَّرَهْ بِينْ المِلُوكْ.. وبَعْدِينْ ما كُنتْ قُلتْ مِنْ الأوِّلْ اللِّيْ يِجِيبْ الطَّلَبْ دِهْ يَاخُدْ ألفْ جنيهْ.. يَاخُدْ عَشَرْ تَلافْ، يَاخُدْ عِشْرِينْ الفْ.. قَالْ لَهَا: خَلاصْ بَقَهْ اللِّيْ حَصَلْ . قَالِتْ لُهْ: لَعْ مِشْ اللِّيْ حَصَلْ. إنْتَهْ تِبْعَتْ تِجِيبْ حَسَنْ دِلْوَخْتْ أهَهْ وِتْرَاضِيهْ، وِتِكْتِبْلُهْ عَلَيَّهْ دِلْوَخْتْ أهَهْ، ولا انْتَهْ عَايِزْ سِيرْتَكْ تِبْقَىْ عَلَىْ كُلْ لِسَانْ. قَالْ لَهَا: خَلاصْ انا عَطِيتْ كِلْمَهْ لِلوزِيرْ، وِهوَّهْ اللِّيْ هَيِتْجَوِّزِكْ. قَالِتْ لُهْ: الوزِيرْ!!.. الوزِيرْ اللِّيْ سِنُّهْ مِنْ سِنَّكْ عَايِزْ تِدِّيْنِيْ لُهْ. الوزِيرْ اللِّيْ انْتَهْ مِشْ قَادِرْ تِتْصَرَّفْ فِ حَاجَهْ مَعَاهْ، حَتَّىْ فِي بِيْتَكْ.. عَايِزْنِيْ أوَافِقْ وَاتْجَوِّزُهْ. قَالْ لَهَا: خَلاصْ، مَمنُوشْ فَايْدَهْ الكَلامْ دِهْ. قَالِتْ لُهْ: لَعْ.. دَا مِنُّهْ فَايْدَهْ وِنُصْ.. انا مِشْ قَصرْ هَتِدِيهْلُهْ، وَلا أبْعَدِيهْ(٧٧).. دَانَا مِنْ لَحمْ ودَمْ، وإنْ كُنتْ نَاوِيْ عَلَىْ كِهْ انا هَسِيْبْلَكْ الدِّنْيَا كُلُّهَا وَامْشْ. قَالْ لَهَا: حِسِّكْ عَيْنِكْ تِعْمِلِيْ كِه(٧٨)، وانْ سِبْتِيْ القَصرْ دِهْ مِشْ هَتِرْجَعِيلُهْ تَانِيْ، وَلا هَتِبْقَيْ بِنْتِيْ وَلا اعْرَفِكْ. قَالِتْ لُهْ: أحْسَنْ.. خَيرْ مَا يْقُولُوا بِنتْ المَلِكْ الفِلانِيْ اللِّيْ لَحَسْ كِلْمِتُهْ، وعَطَىْ بِنتُهْ لِوِزِيْرُهْ خُوفْ مِنُّهْ.. قَالْ لَهَا: إخْرِسِيْ. وِرَاحْ ضَارِبْهَا كَفِّينْ وِزَايِحْهَا بِرَّهْ القَصرْ(٧٩)، وِقَالْ لَهَا: فِ سِتِّينْ دَاهْيَهْ، مِشْ عَايِزْ أشُوفْ وِشِّكْ.

لَمِّتْ هِدُومْهَا يَا نَضْرِيْ فِ شَنْطَهْ، وِخَدِتْهَا وِنِزْلِتْ عَلَىْ حَسَنْ.. هوَّهْ والجِنَايْنِيْ قَاعْدِينْ قُدَّامْ العِشَّهْ شَافُوْهَا.. دَا سِتْ الحُسنْ. مِشِوا عَلَيْهَا لَقُمْ دِمُوْعْهَا عَلَىْ خَدْهَا.. آه مَالِكْ؟ حَكِتْلُهُمْ عَ اللِّيْ حَصَلْ كُلُّهْ. قَالْ لَهَا حَسَنْ: وِهَتْرُوحِيْ فَاهْ دِلْوَخْتْ؟. قَالِتْ لُهْ: هَقْعُدْ مَعَاكُو. تُقْعُدِيْ مَعَانَا!! هَتُقْعُدِيْ مَعَانَا فَاهْ بَسْ، والنَّاسْ هَتْقُولْ آه. قَالِتْ لُهْ: النَّاسْ تِقُولْ اللِّيْ تِقُولُهْ.. وِعَلَىْ كُلِّنْ رُوحْ يَا سِيْدِيْ هَاتْ المَاذُونْ يِكْتِبْ كِتَابْنَا دِلْوَخْت(٨٠). قَالْ لَهَا الجِنَايْنِيْ: بَرْضُهْ يَا بِنْتِيْ يِلْزَمْنَا مِوَافْقِةْ جَلالِةْ المَلِكْ.. هوَّهْ المَاذُونْ يِقْدَرْ يِكْتِبْ مِنْ غِيرْ المَلِكْ مَا يْوَافِقْ. قَالِتْ لُهْ: مَا لِكشْ دَعْوَهْ انْتَهْ بَسْ يَا عَمِّي حَافِظْ.. رُوحْ هَاتْ المَاذُونْ انْتَهْ وِتْعَالَىْ. قَالْ لَهَا: انْتِيْ حُرَّهْ يَا بِنْتِيْ.. انا عَبدِالمَامُورْ(٨١).

رَاحْ الجُنَايْنِي يِجِيبْ المَأذُونْ، وِهِيَّهْ يَا دُوبْ هَتُدْخل تُحُطْ شَنْطِتْهَا فِ العِشَّهْ والقِيَامَهْ قَامِتْ[٨٢].. آه.. هِوَّهْ فِيهْ آه؟ قَالُوا: دَا مَلِكْ جِي بِدِيشَهْ يَاخُدْ المِدِينَةْ واللِي فِيهَا[٨٣].. قَالْ لَهَا: مَا تْخَافِيش.. خَلِّيكِي انْتِي هِنَا بَس، وانَا هَطْلَعْ أَشُوفْ آه المَوْضُوعْ دِهْ وَاجِي. سَابْهَا قَاعْدَهْ قُدَّامْ العِشَّهْ. وِطِلِعْ لِبَرَّهْ لَقَى النَّاسْ أمَّا تقُولْ أُسْتُرْ يَا رَبْ.. آه يَا جَمَاعَهْ الحِكَايَهْ؟ قَالُوْ لُهْ: المَلِكْ الفِلانِي جَايِبْ دِيشَهْ كُلُّهْ وجَيْ ياخُدْ المِدِينَةْ والدِّيش بِتَاعْنَا مِشْ قَادِرْ يِقَفْ قُدَّامُهْ، وخَلاص هَيِكْسَرْ بَابْ المِدِينَهْ وهَيُدْخُلْ عَلَيْنَا. هِوَّهْ سِمِعْ كِهْ. واِدَّارَى فِ دَرب عَشَانْ مَا حَدِّشْ يِشُوفُهْ، وِفَرَكْ الشَّعْرَتينْ بِتُوعْ المُهْرَهْ فِ إِيدُهْ، وِدِي جَاتْلُهْ.. شُبِّيكْ لُبِّيكْ.. قَالْ لَهَا: آدِيكِي شَايْفَهْ بِعَيْنِكْ. قَالِتْ لُهْ: إرْكَبْ.. سَيفْ ابُويَا أَهَهْ وارْكَبْ. هِوَّهْ ابن مَلِكْ وِمِتْعَلِّمْ كُلْ حَاجَهْ.. خَدْ مِنْهَا السَّيفْ وِرِكِبْ فُوقْ ضَهَرْهَا، لَقَاهُمْ كَسَرُوا البَابْ وِدَاخْلِينْ عَ المِدِينَهْ.والجِّعِيص يِقَفْ[٨٤].. النَّاسْ وَاقْفَهْ بَقَهْ تِتْفَرَّجْ، وَاحِدْ لِوَحْدُهْ قُدَّامْ دِيش بِحَالُهْ، وِنَازِلْ فِيهْ حَصدْ.. مِينْ دِهْ يَا وْلادْ؟ وِكَانْ فَاهْ دِهْ مِنْ بَدْرِي؟.. مَا حَدِّشْ يِعْرَفْهْ.. مَاهو جِهِ مِنْ بَلَدْهُمْ عَ الجُنِينَهْ بِتَاعْ المَلِكْ لا حَدْ شَافُهْ وَلا هِوَّهْ شَافْ حَدْ، فَمَحَدِّشْ يِعْرَفُهْ.. قَالُوْا.. أهُو وَاحِدْ وِخَلاصْ، ورِبِّنَا بَعَتْهُولْنَا.. فِضِلْ يِحَارِبْ لِوَحْدُهْ لَمَّا قَرَّبْ يِخَلَّص عَ الدِّيشْ دِهْ اللِي جَيْ يَاخُدْ المِدِينَهْ.. وِبَعْدْ مَا كَانْ الدِّيشْ بِتَاعْ المَلِكْ أمَّا يِجْرِي قُدَّامُهْ، بَقَى هِوَّهْ أمَّا يِجْرِي قُدَامْ الشَّاطِرْ حَسَنْ. فَفِيهْ وَاحِدْ مَعَاهْ بِتَاعَهْ دِي.. اللِي أمَّا يِرْمُوهَا دِي فِ الحَرب، غِيرْ السَّيفْ يَعْنِي.. أيْوَهْ حَرْبَهْ.. قُومْ رَمَاهَا عَلِيهْ فَجَتْ فِ قُورْتُهْ جَرَحْتُهْ[٨٥].. واحِدْ مِنْ الدِّيشْ دِهْ رَمَاهَا عَ الشَّاطِرْ حَسَنْ فَجَرَحْتُهْ فِ قُورْتُهْ، وِالنَّاسْ شَافِتْ كِهْ.. يَا سَاتِرْ يَا رَبْ، أُسْتُر يَارَبْ، وِهِوَّهْ آه؟ كِبِسْ الطَّاقِيَّهْ عَ الجُرْح[٨٦]. وِوَرَا الرَّاجِلْ دِهْ لَمَّا مِوِّتُهْ، واللِي فِضْلُوا مِنْ الدِّيشْ دِهْ خَدْهُمْ المَلِكْ بِتَاعْهُمْ وِوَلَّى. الزَّغَارِيت بَقَهْ إشْتَغَلِتْ والطَّبْلْ وِالزَّمْر. وِالهَيْصَهْ هَاصِتْ[٨٧]، وِهِوَّهْ فِضِلْ لِحَدْ اللَّيلْ مَا دَخَلْ، ودخل المِدِينَةْ فِ وِسْطْ النَّاس، مَا حَدِّشْ عِرِفُهْ.. المُهْرَهْ بَقَهْ مِشِتْ.. خَدِتْ السَّيفْ ومِشِتْ، وِهِوَّهْ دَخَل مَا حَدّ عِرِفُهْ.

يُرْجَعْ مَرْجُوعْنَالمِينْ؟ لِستْ الحُسنْ.. قَاعْدَهْ مِسْتَنِّيَّهْ، اللِي طَالِعْ يِشُوفْ الحِكَايَهْ آه وِيِرْجَعْ، واللِي رَاحْ يِشُوفْ المَأذُونْ وِمَاجَاش، وِقِلْقَانَهْ.. شِوَيَّتينْ وِجِهْ مِينْ؟ عَمّكْ حَافظْ.. الجُنَايْنِي.. إه يَا عَمِّي حَافظْ.. يَعْنِي مَا جِبْتِش المَأذُونْ؟ قَالْ لَهَا: وَالله يَا بِنْتِي مَا حَدّ قَاعِدْ فِ بَيْتُهْ.. النَّاسْ كُلُّهَا طِلِعتْ فِي الشَّوَارِعْ. وِمَاحَدِّش قَاعِدْ فِ بَيْتُهْ.. أُمَّالْ حَسَنْ فَاهْ؟ قَالِتْ لُهْ: طِلِعْ وَرَاكْ عَلَى طُولْ يِشُوفْ آه الحِكَايَهْ، وِمَاجَاشْ لِدِلْوَخت. قَالْ لَهَا: تلاقِيهْ مَعَ النَّاسْ فِ الشَّارِعْ مِسْتَنِيِّينْ الفَارِسْ اللِي حَاشْ عَنْهُمْ وعَنْ المِدِينَةْ. ـ مِينْ دِهْ يَا عَمِّي حَافِظْ؟ قَالْ لَهَا: وَالله يَابِنْتِي مَاحَدْ عَارِفْ.. امَّا يِقُولُوا فَارِسْ رَاكِبْ مُهْرَهْ سَمْرَهْ امَّا تِضْوِي زَيْ السَّمس. وِمْحَجِّلَهْ فِ رِجْلَيْهَا بِحِجْلينْ بِيض، وِمْحَجِّبَهْ فِ قُورْتِهَا بِحْجَابْ ابْيَض، ولُولا هِوَّهْ كَانِتْ المِدِينَةْ وِقْعِتْ فِ إيدِينْ المَلِكْ الغَرِيبْ دِهْ.. وِمَاحَدِّشْ عَارِفْ كَانْ هَيِعْمِلْ فِينَا آه المَلِكْ دِهْ. وِهُمَّهْ فِ الكَلامْ دِهْ وِحَسَنْ جِهْ.. كَابِسْ بَقَهْ الطَّاقِيَّهْ فِ رَاسُهْ عَشَانْ الجُرْحْ مَا يْبَانش، وِالنَّاسْ امَّا تِزَغْرَتْ فِ الشَّارِعْ، وِتْزَمَّرْ، وِتْطَبَّلْ.. وِفَرْحَانَهْ.. قَالِتْ لُهْ: دِهْ كَلامْ يَا حَسَنْ.. تِسِيبْنِي قَاعْدَهْ لِوَحْدِي كِهْ قَلْقَانَهْ عَلَيكْ. قَالْ لَهَا: زَيْ بَعْضُهْ.. حَقِّكْ عَلَيَّهْ، اصلْ انا نِسِيتْ نَفْسِي وِقَعدت اتْفَرَّجْ مَعَ النَّاسْ عَ الفَارِسْ دِهْ اللِي رَبِّنَا بِعَتُوهْلِنَا. قَالِتْ لُهْ: وِمَعْرِفْتُوش مِينْ هِوَّهْ؟ قَالْ لَهَا: مَاحَدِّشْ عِرِفْ مِينْ هِوَّهْ لِحَدْ دِلْوَختْ.. امَّا يِقُولُوا النَّاس هَتْرُوحْ لِلمَلِكْ وتْقُولْ لُهْ يشُوفْ مِينْ الفَارِسْ دِهْ.

بِيِّهْ آه؟ المَلِكْ فِعْلاً طَلَّعْ منَادِي فِ المِدِينَةْ ويْقُولْ: فَارِسْ الزَّمَانْ، يِظْهَرْ وِيْبَانْ، وِعَلَيهْ الأمَانْ.. فَارِسْ الزَّمَانْ يِظْهَرْ وِيْبَانْ وِعَلَيهْ الأمَانْ. يُومْ وِاتْنينْ وِتَلاتَهْ وِعَشْرَه مَا حَدِّشْ ظُهُرْ. قَالْ الوِزِيرْ لِلْمَلِكْ: يَا مَلِكْ دِهْ مِشْ بَنِي آدَمْ.. دَا نَجْدَهْ بَعَتْهَالنَا رَبِّنَا مِنْ السَّمَا وِرِجْعِتْ لِلسَّمَا. والنَّاسْ عَايْزَهْ تِفْرَحْ... فَإحْنَا نِعْمِلْ لَيْلَهْ

كبيرة لوجه الله، والناس كلها تاكل وتشرب وتتبسط اللى ربنا شال عنهم الغمة دى. قال له: خلاص.. ده لو كان بنى آدم فعلاً كان ظهر.. دا المنادى أديله عشر تيام بينادى عليه.. ده لو كان بنى آدم فعلاً كان ظهر، قال له: طب وهنعمل الليلة الكبيرة دى ايمتى، وفاه؟[88] قال له: إعملها بكره، وخليها ف الجنينة بتاعتى. الجنينة بتاع القصر، اللى هية فيها مين؟.. ست الحسن والشاطر حسن.

بيه طلع المنادى ف المدينة إن الفارس ده نجده من السما ورجعت للسما، والملك هيعمل ليله لوجه الله بكره ف الجنينة بتاع القصر بتاعه وكل الناس مدعيه ف الليله دى. والحاضر يعلن الغايب، نصبوا بقه الزينات ف الجنينه والكهارب.. حاجه.. ليلة ملوك بقه.. والناس كلها جت.. الفقير قبل الغنى.. واشتغل الرقص والطبل والزمر.. وست الحسن قالت: ما تيجى يا حسن نروح نتفرج زى الناس كلها مما تتفرج. قال لها: هنتفرج على اه؟ قالت له: لع يله[89]. بيه راحوا، الوزير قاعد كه جنب الملك زى البو شافهم[90].. متغاظ هوه بقه من الشاطر ده اللى خد منه بنت الملك.. فلما شافهم راح قايم ف وسط الناس ومشى عليهم.. وقال له: آه يا ولد اللى جيبك هنا.. دا انته عينك قرعه[91].. اللى هوه يعنى جى وجايب بنت الملك معاه، وراح متعزم بكل ما عنده وراح ضارب الشاطر حسن بالكف، الطاقيه وقعت، وبان الجرح اللى ف قورته. الناس شافت الجرح من هنا والقيامة قامت.. هوه ده اللى كان راكب المهره السمره.. هو ده الفارس بعينه اللى إحنا شفناه اما بيحارب لوحده، وهوه ده الجرح اللى إنجرحه ف قورته، وهيه دى العلامة بتاعته. قام الملك قال له: انته؟ قال له: ايوه انا فلان ابن الملك الفلانى، وحصل كذا وكذا وكذا.. وحكاله الحكاية من طقطق لسلامو عليكو[92]، والوزير قطع الورقه.. وحكى الحكاية كلها. بيه الناس اتلمت ع الوزير، موته، والملك نادى[93] ع المأذون قال له إكتب كتاب بنتى ع الشاطر حسن دلوخت، ودى تبه ليلة الفرح بتاعه. واتجوز الشاطر حسن ست الحسن، وبقى الوزير مطرح الوزير اللى مات ده، وعاشوا فى التبات والنبات، وخلفوا صبيان وبنات.

* الراوية: خيرية أحمد عبدالله ـ أمية ـ ربة منزل ـ مواليد عام ١٩٤٠ ـ قرية «أعطو الوقف»، مركز «بنى مزار»، محافظة «المنيا».

* مكان جمع الحكاية وتاريخة: أعطو الوقف، ١٩٨٨م.

* هذه الحكاية هى أصل النص الشعرى العامى الذى أعده الشاعر الراحل/ فؤاد حداد ورفيقه متولى عبداللطيف بعنوان «الشاطر حسن» أيضاً، مع بعض خلافات بسيطة؛ لكنها حاسمة، بين الأصل والنص المعد عنه، اقتضتها طبيعة مرحلة الستينيات [بهذا الصدد راجع البحث: الشاطر حسن على مسرح وكالة الغورى ـ مجلة الفنون الشعبية ـ العدد (٢٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ يوليه ـ أغسطس ـ سبتمبر/ ١٩٨٧ ـ ص: ١١٧ ـ ١١٩]. وتتفق نهاية النموذج للحكاية، أو تكاد، مع نهاية نص الشاعر الراحل، بيد أن هناك نموذجًا شعبياً آخر للحكاية يتزوج فيه الشاطر حسن ست الحسن والجمال، ويعود بها إلى مملكة أبيه، معتلياً صهوة السلطة، ومحققاً لشعبه الحب والعدالة والخير. وسوف نقوم بنشر هذا النموذج فى عدد لاحق.

* المفردات والعبارات المستغلقة ومعانيها.

١ ـ متجوز: متزوج، مما أحدثوا به قلبا مكانيًا.

٢ ـ تخلّف: تنجب.

٣ ـ يانضرى: يا نظرى، مما قلبوا ظاءه ضاداً، وهو تعبير مقصور على النساء، يقصد به استدعاء النظر فى هذا المعرض للتدبر. ـ هوّه : هى (هو) الفصيحة. ـ ده: هى (هذه الفصيحة).

٤ ـ لع: هى (لا) الفصيحة ، حرف نفى لقولها للملك افعل، وهو لن يفعل.

٥ ـ برضه: بضم الضاد، تقوم هنا مقام أداة وصل بمعنى الذى لإفادة الاستنكار.

٦ ـ ضُرّة: «الضرة» للمرأة زوجها، وهى من «الضرر» ضد النفع.

٧ ـ انته: هى (أنتَ) الفصيحة.

٨ ـ أصل: أبداً.

٩ ـ أوضتها: حجرتها.

١٠ ـ دغيشة الفجرية: ظلمة آخر الليل، أى وقت الغلس.

١١ ـ قلعت ملط زلط: تجردت تماماً من ملابسها

١٢ ـ وشّها: وجهها. ـ بقه: يجىء هنا بمعنى ذلك.

١٣ ـ ويد: ولد.

١٤ ـ دول: هؤلاء أو أولئك.

١٥ ـ على وشّه يا فتاح يا عليم: تعبير يفيد معنى سماحة الوجه وجماله وتمتعه بالقبول.

١٦ ـ عيت: مرضت وأعياها المرض.

١٧ ـ زى: مثل.

١٨ ـ كه: هكذا.

١٩ ـ فاه: أين.

٢٠ ـ أه: كيف.

٢١ ـ اتنشور: أصبح قادراً على الذهاب فى قضاء ما يريد، أو ما يطلب منه، بمفرده.

٢٢ ـ محجبة ومحجلة: «الحجاب» بياض فى جبين الفرس. و«الحجل» بياض فى قوائمه أو فى ثلاث منها أو فى رجليه، وهو لا يجاوز الأرساغ؛ لأنها مواضع الأحجال، أى الخلاخيل والقيود.

٢٣ ـ يحوشها: يمنعها عنه ويستبقيها لنفسه.

٢٤ ـ علام: «العلام» هو التعليم.

٢٥ ـ يزقيها: يسقيها. مما قلبوا سينه زايا.

٢٦ ـ أمال: بتفخيم الميم المشددة، تجىء هنا تساؤلية لإفادة اللهفة.

٢٧ ـ مدّايق: من الضيق الذى هو ضد الانشراح والسرور، مما قلبوا ضاده دالاً.

٢٨ ـ يدعبس: يبحث ويجد فى البحث.

٢٩ ـ يناسبوك: يصهرون إليك، فتكون بذلك «نسيبهم» أى قريبهم.

٣٠ ـ باعتله: يبعث له رسولاً، أو أرسل له كتاباً، أو غير ذلك.

٣١ ـ بيه: بتشديد الباء المفتوحة، لها معان عديدة تفهم من السياق، وهى هنا تفيد الترتيب والتعقيب.

٣٢ ـ قدّ: بمعنى مثل أو مقدار.

٣٣ ـ خش عليها: أى دخل بها، وتسمى ليلة الدخول بالعروس عندهم «ليلة الدُّخْلَة».

٣٤ ـ الصنيورة: هى (السنيورة)، كلمة إيطالية دخلت إلى العامية لتعنى المرأة أو الفتاة الجميلة المتأنقة.

٣٥ ـ بقى مطروش عليها: أصبح يتساقط عليها لهفة ورغبة.

٣٦ ـ قادت فيها النار: اشتعلت، يكنى بذلك عن شدة الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.

٣٧ ـ تهرى وتنكت: تعبير عامى يفيد الحديث، وإعادة الحديث الناجم عن الحقد أو الغيظ أو الغيرة أو ما أشبه.

٣٨ ـ طب: بالدلة بمعنى إذن. ـ إحنا: نحن، وهى محرفة عنها.

٣٩ ـ يادى المصيبة: أى يا لهذه من مصيبة، ويجمعونها على «مصايب».

٤٠ ـ بتاوتين: مثنى «بتّاوه»، والجمع «بتاو» بكسر الباء وتشديد التاء المفتوحة، وهو خبز رقيق وواسع يصنع من دقيق الذرة الشامية، وقد يضاف إليه قليل من دقيق القمح. ويقال إن كلمة «بتّاو» كلمة فرعونية قديمة معناها: الخبز.

٤١ ـ ضهرى: ظهرى، مما قلبوا ظاءه ضاداً.

٤٢ ـ ينز: يرشح قلبه حسرة.

٤٣ ـ إنتى: هى (أنتِ) الفصيحة.

٤٤ ـ تحمحم وتبركس: «الحمحمة» صوت الفرس، و«البركسة» ضرب الأرض بالقدمين الأماميتين على التوالى بعنف وسرعة.

٤٥ ـ اتزغف: اضطرب اضطراباً شديداً من الخوف المفاجئ.

٤٦ ـ تصحى: تشفى من مرضها.

٤٧ ـ الملعوب خال عليه: أى انطلت عليه الحيلة.

٤٨ ـ إللى فى سكّتى يخليلى: أى الذى فى طريقى يتنحى جانباً، وهو تعبير يكنى به عن شدة السرعة.

٤٩ ـ دكهى: اسم إشارة فى العامية للبعيد.

٥٠ ـ سقّطت: يقولون: سقط الولد من بطن امه، ولا يقولون وقع، وهو صحيح لغة، والمعنى القى نفسه من بطنها قبل تمامه.

٥١ ـ يرجع مرجوعنا: أى يعود بنا الحديث.

٥٢ ـ الهدوم: الأثواب، ومفردها عندهم «هِدْمَة»، وفى اللغة (الهِدْم) هو الثوب البالى، والجمع (اهْدَام).

٥٣ ـ سبر: «السبر» هو العادة الجماعية المتعارف عليها.

٥٤ ـ صحّاه: ايقظه.

٥٥ ـ تعا: هى «تعالى»، لكنهم أحياناً ما يحذفون المقطع الأخير منها، ولذا لزم التنويه.

٥٦ ـ باصّه: اسم الفاعل من «بص يبص»، اى متطلعة. وفى اللغة (البص) هو اللمعان. و«التراسينة»: كلمة إيطالية دخلت إلى العامية، ومعناها: الشرفة. و«البلكونة» اصلها إنجليزى، وقد ارادت بها الراوية توضيح معنى كلمة «التراسينة»، التى خشت أن تكون مستغلقة على المتلقين.

٥٧ ـ صبحان: سبحان. ـ اللى: الذى.

٥٨ ـ اتكسف: خجل خجلاً ذهب بدماء وجهه، فهو «مكسوف».

٥٩ ـ خير صباحين: رد لتحية «صباح الخير» بأحسن منها، وهو شائع فى القرية التى جمعت منها الحكاية.

٦٠ ـ مش على طول إيدنا: أى لا تقدر يدنا على أن تطولها، لفقر أو لوضاعة أو لغير ذلك.

٦١ ـ دايبه: مهترئة.

٦٢ ـ مرة الملك: أى زوجة الملك.

٦٣ ـ لبوه: هى (اللبؤة) انثى الأسد. ولأن لهذه الكلمة دلالة سيئة فى الفكر الشعبى، فقد احتاطت الراوية بما ساقته من حديث سبق الكلمة، ووضعناه بين قوسين لذلك، ثم احتاطت بعد ذلك فى السرد، فلم تذكر هذه الكلمة مرة ثانية.

٦٤ ـ يشغى: يمتلئ بأشياء فى حركة دائبة، تذكرها الراوية فيما بعد.

٦٥ ـ حاجتن: حاجةٍ، مما ابقوا على تنوينه، ولكنهم نونوها بالجر فى كل المواضع.

٦٦ ـ شُبّيك لُبّيك: إذا كانت «لُبّيك» من التلبية يكون معنى العبارة «انا مقيمة على طاعتك»، لأن أصل التلبية هو الإقامة بالمكان، وتكون «شبّيك» اتباع تقدم عن موضعه، والنصب يكون على المصدر. اما إذا كانت «لُبّيك» من (اللب) أى المحاذاة (من قولهم فى اللغة: دار فلان تلُبُّ دارى، أى تحاذيها) يكون معنى العبارة «انا اواجهك بما تحب إجابة لك»، والياء هنا تكون للتثنية، وفيها دليل على المصدر للمصدر.

٦٧ ـ فضلت: ظلت.

٦٨ ـ الشخبين: مثنى «شُخب»، وإن كان يقصد بهما الجمع. و«الشُخبْ» جريان اللبن فى الإناء وقت الحلب، وهو صحيح لغة.

٦٩ ـ قزازه: زجاجة. ـ نط : قفز.

٧٠ ـ تتحايل: من الحيلة، اى كانها كانت تحتال لشىء تبغى الوصول إليه، ولم تكن مريضة.

٧١ ـ فِنْدَه: «الفنده» هو الشىء أو الشخص غير المتسق مع نظائره واشباهه ـ ويبّه سبر داير: وتصبح عادة شائعة.

٧٢ ـ لحس كلامه: أى رجع فى كلامه وعدل عنه، وليس هذا من شيم الملوك عند العامة.

٧٣ ـ إزيّك: كيف حالك؟

٧٤ ـ بعافيه شويّه: أى مريض، فهم كما يقولون عن الأعمى «بصير»، يقولون أيضاً عند السؤال عن مريض أو الإخبار عنه انه «بعافيه» تفاؤلا له بالسلامة والصحة.

٧٥ ـ كلام ابن عمّ حديت: تعبير شائع يفيد ان ما جرى لم يكن غير مجرد كلام، ليس اكثر.

٧٦ ـ ما عطاش خوانه: لم يشك فى أن الوزير يمكنه ان يفعل ما فعل، فأتمنه.

٧٧ ـ أبعديّه: اقطاع كبير من الأراضى، كان يقطعه الولاة لذوى الحظوة عندهم.

٧٨ ـ حسك عينك: أشد اساليب التحذير فى اللهجة العاميّه، إذ لا ينبغى لابنه الملك أن تحس حتى بمجرد الرغبة فى مغادرة قصر ابيها، لا أن تفعل عياناً بياناً.

٧٩ ـ زايحها: اسم الفاعل لـ «زاح يزيح زيح» فى العامية، اى يدفع احداً بيديه طاردا له، والهاء، ضمير المؤنث، مفعول به.

٨٠ ـ وعلى كلّن: هى (وعلى كلٍ)، مما ابقوا على تنوينه فى العامية.

٨١ ـ انا عبدالمامور: هى فى العامية «أنا عبدٌ مأمور»، ودوناها نحن على منطوق الراوية لها.

٨٢ ـ يا دوب: تؤدى معنى بالكاد.

٨٣ ـ بديشه: بجيشه.

٨٤ ـ الجعيص: القوى الشديد ذو الباس.
٨٥ ـ قورته: جبهته.
٨٦ ـ الطاقيّة: غطاء رأس شعبى يصنع من الصوف فى القرية التى جمعت منها الحكاية.
٨٧ ـ الهيصة: الضجة المصحوبة بهرج شديد، وغالباً ما تستخدم للتعبير عن الفرح والسرور.
٨٨ ـ ايمتى: هى «متى» الفصيحة.
٨٩ ـ يله: هيا.
٩٠ ـ البوّ: جلد يحشى تبنًا ويجفف لئلا يفسد، ويوضع للبقرة أو الجاموسة التى فقدت وليدها كى تظنه ابنها فتحلب.
٩١ ـ عينك قرعه: تعبير شعبى يعنى عدم حياء من يقال له.
٩٢ ـ من طقطق لسلامو عليكو: لازمة من لوازم الاختصار فى السرد، وهى تعنى من البداية إلى النهاية.
٩٣ ـ نادم: نادى، من النداء وليس المنادمة.



# الحماة

# فى الأدب الشعبى المصرى

د. محمد عبد السلام إبراهيم

الحماة أم الزوج، وشهرتها فى صراعها مع زوجة ابنها مشهور فى الشرق والغرب، ومن الأمثلة المشهورة: (الحمه حمه)[1] . ويقصون عنها الاقاصيص الكثيرة، وقد قال فيها بعض العوام بعض الأزجال:

| | |
|---|---|
| إن كنت داير وابن غرام | قف واستمع واملا الافهام |
| قصة ظريفة بالاحكام | اصح تكون عينك غفلانة |
| قلتها فى غيرة الحموات | لما رأيت منهم نكبات |
| لما تشوف ابنها نشوان | يقوم يعمل حالته زعلان |
| تقوله امه زعلان على إيه | إن كان جواز قل لى عليه |
| وانا اخطبلك بنت البيه | ست جميلة وأهل امان |
| من لطشتها تقوم وتطبل | وتجمع العيلة وتهلل |
| يدخل جوزها يقف يتامل | يلقى الدار بالفرح ملانة |
| يقول لها جوزها جرى إيه | هو جنون جالك ولا إيه |
| الجرسة دى امال على إيه | دى فضيحتنا بقت رنانة |
| وبعدما ينصبوا الأفراح | تلاتين ليلة طوال ملاح |
| والهم عنهم راح وانزاح | وام العريس تجرى فرحانة |
| .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. | .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. .. إلخ |

وقد اتُخذت الحماة موضوعًا للتنكيت على الألسنة؛ حيث يخص الأستاذ أحمد أمين «الحماة أم الزوج» بحديثه، ويشير إلى الطابع العدائى الذى يطبع العلاقة التى تنشأ بينها وبين زوجة ابنها فى كثير من الأحيان، كما ينبه إلى ما نسج حولها من حكايات، وما دار حولها من نكات، ويستشهد على ما قال بذلك الزجل الذى يصور الحماة فى حال غيرتها من زوجة ابنها، ومحاولات التفريق بينهما، واستبدالها بأخرى.

ولم يشر الأستاذ أحمد أمين إلى «الحماة أم الزوجة»، ولها حظها من الشهرة فى «التنغيص والتنكيد» على زوج ابنتها، ونصيبها من الأمثال والنكات التى تدور حولها. إلا أن هذا لا يقلل من قيمة ما أورده حول هذه الشخصية المهمة، وإشاراته إلى ما دار حولها من أشكال التعبير الأدبى الشعبى التى تشكل مادة تغرى الباحث بجمعها ودراستها سعياً إلى استخلاص ملامح الصورة التى ترسمها لتلك الشخصية المهمة، وإبراز الدلالات النفسية والاجتماعية التى تعكسها، والتى تمثل مكوناً من مكونات الإطار الثقافى الذى يعيش داخله الإنسان المصرى، الذى يرتبط ويتأثر بتلك الشخصية.

## الحماة أم الزوجة:

تحب الأم ابنتها فـ «البنت حبيبة أمها» كما هو شائع، وتخاف عليها من أشياء كثيرة؛ أشدها أن «تبور»، فلا تتزوج، وأعظم أمنياتها أن تراها «متهنية فى بيت العدل»، ويدفعها هذا إلى أن تتعجل زواجها، وتدعو الله فى كل حين «أن يرزقها بابن الحلال الذى يريح قلبها»، وتسعى إلى ذلك بكل ما لديها من وسائل.

تحتفى الأم بـ «عريس ابنتها» فى مرحلة الخطوبة، وترعاه بعد الزواج، ويتحدث الناس عن تلك الأم التى تؤثر زوج ابنتها بـ «المستخبى»، وربما قدمته على ابنها. خاصة بعد أن يتزوج وتأخذه منها «العدوة» أى زوجته.

وهى حين تفعل ذلك إنما تفعله من أجل «عينى ابنتها»، وفى سبيل سعادتها وهنائها؛ إذ تعلم أن ما تقدمه من خير لزوج ابنتها سيعود أثره عليها حبًا ومعزة من الزوج. إلا أن الحال لا يكون دائمًا على هذا النحو، فكثيراً، ما يسمع الناس ويرون أم الزوجة التى «تنغص على زوج ابنتها عيشته، وتنكد عليه حياته»، بما تقوم به من «دس أنفها فى كل صغيرة وكبيرة» فى حياته الزوجية، وبما تدفع ابنتها إليه من أفعال وتصرفات تتسبب فى إيجاد المشاكل؛ لذا نسمعهم يوجهونه إلى ما ينبغى عليه أن يقوم به تجاهها اتقاء شرها، وحماية لحياته الأسرية من «النكد والتنغيص»؛ فيقولون: «بوس إيد حماتك، ولا تبوس إيد مراتك». هكذا ينصحه المثل أن يتودد إلى حماته ويسترضيها، ويقدمها فى هذا على زوجته؛ لكى يأمن شرها، ويصون بيته وحياته الزوجية من خطرها.

لكن «الحماة أم الزوجة» قد لا يجدى معها التودد والاسترضاء من قبل زوج ابنتها، وتصر على التدخل بينهما، وهنا يرد المثل على لسانه: «وفّرى نفسك يا حماتى مالى إلا مراتى». يطلب إليها أن تدعه وزوجته فى حالهما، ولا تتدخل بينهما، فليس لأحدهما إلا الآخر، وهما يمثلان وحدة متماسكة.

فإذا لم تكف «الحماة أم الزوجة» من شرها، وأصرت على «النقار، وعمل المشاكل»، قال المثل: «قال حماتى مناقرة، قال طلّق بنتها». حيث تزايد شرها، ولم ينفع معها تودد ولا رجاء، وأصرت على «النكد والنقار»، فلم يبق أمام الزوج المسكين إلا أن يطلق ابنتها. وهكذا تتسبب الأم التى لا تراعى الأصول والحدود فى علاقتها بابنتها وزوجها فى «خراب بيت ابنتها وهدم عشها». وفى هذا المثل تحذير من ذلك الصنف من الأمهات، من الكوارث والمصائب التى قد يجلبنها إلى بناتهن؛ بسبب سوء تصرفاتهن، وتدخلهن فى حياتهن الزوجية بصورة سلبية. ويمثل رضا «الحماة» عن زوج ابنتها وحبها له سببًا للخير، وأمراً يدعو إلى الاستبشار، فهم يقولون لمن يفد عليهم، وهم يتناولون طعامهم، وكان الطعام طيباً موفوراً: «حماتك بتحبك». أى يدعونه إلى مشاركته طعامهم. فالخير والوفرة ثمرة من ثمار حب «الحماة» لزوج ابنتها، ودلالة عليه.

اتُخذت «الحماة» موضوعاً للتنكيت، كما أشار الأستاذ أحمد أمين من قبل، ويلحظ المرء أن النكات التى تدور حول «الحماة» قد اتخذت من «الحماة أم الزوجة» مادة لها، ولا يكاد يعثر على نكتة تتناول «الحماة أم الزوج».

وهذه نماذج من النكات مرتبطة بـ «الحماة»:

● «السيد: خذ النص جنيه ده، وروح استنّى حماتى على المحطة، ولما تيجى هاتها وتعالى.

الخادم: وإذا ماجتش؟

السيد: أديلك جنيه»

● «اشتكت واحدة ست جوزها للقاضى، وطلبت الطلاق. ولما سألها القاضى عن السبب، قالت: إنه بيحط قطن فى ودنه كل ما تيجى أمى لزيارتنا فى البيت».

● «ودلوقتى ها حكيلكم حكاية تموّت من الضحك، أرجوك استنه لما تيجى حماتى تسمعها».

● «واحد سأل التانى إيه الفرق بين المصيبة والداهية؟

- رد عليه:

المصيبة إن كنت ماشى انت وحماتك جنب الترعة، ووقعت حماتك فيها.

- طيب والداهية؟

- الداهية إن حماتك تطلع تانى.»

● «واحد ركب القطر ومعاه حماته، ولما جه المفتش، سلمه تذكرتين. المفتش سأله: من وياك؟

الراكب: أنا والغراب».

● «واحد بيقول للتانى: الغريبة إن مراتك تشبه امها تمام الشبه رد التانى: مهى دى مصيبتى السوده، لانى دايما بشوف حماتين»(٢).

من الواضح أن تلك النكات جميعها تتناول «الحماة أم الزوجة»، وأنها تعبر عن مشاعر الكراهية التى يحملها الزوج لها والتى ترجع إلى ماسبق أن أشرنا إليه من تدخلها بصورة سيئة فى حياة ابنتها الزوجية، وما تجره على الزوج من متاعب. ويمكن تفسير ارتباط النكتة بـ «الحماة أم الزوجة» دون «الحماة أم الزوج» بأن النكتة كشكل من اشكال التعبير فى الأدب الشعبى تتداول وتشيع بين الرجال غالباً فهى شكل رجالى. ويلقى هذا بالضوء على طبيعة الشكل الأدبى الشعبى من حيث ارتباطه بموقف أو جنس أو مرحلة من مراحل العمر.

## الحماة أم الزوج:

تتحرق الزوجة شوقاً إلى إنجاب الولد الذكر فـ «كلمة ولد تهز البلد»، و«الولد فرحة ولو كان طرحة». ويرجع ذلك إلى أسباب اجتماعية واقتصادية ونفسية متداخلة ومؤثرة(٣). فإذا أعطاها الله إياه سعدت وسعد من حولها ممن يحبونها ويتمنون لها الخير. ونراها ترعى «وليدها الغالى» وتغدق عليه من فيض حبها وحنانها، ونسمعها تناغيه، تجتاز بخيالها المجنح الأيام والشهور والسنين. فتراه وقد شب واستوى، وصار شاباً مليحاً «يملا العين»، «عريساً يزف إلى عروسه»، وهى «ترقص فى زفته»، وترى «عروسته تملا عليها الدار». فإذا أرهفنا إليها السمع، استمعنا إليها تبثه هواجسها وهمومها التى تضرب فى أعماقها متداخلة مع تلك المشاعر والرؤى والأحلام الحلوة، واكتشفنا أنها تخاف ذلك اليوم الذى تتعجل مجيئه؛ خوفاً يوجع قلبها المتلهف شوقاً إليه. وأن ذلك القلب هو ميدان الصراع، لا يهدأ بين شوقها لرؤية ذلك اليوم، وخوفها من مجيئه ؛ تناغى وليدها:

| | |
|---|---|
| «ناغيلى وأناغيلك | قبل عروستك متجيلك |
| تاخدك منى | وتحرمنى دخلة منديلك |
| كلمنى واكلمك | قبل عروستك متجيلك |
| تاخدك منى | وتحرمنى دخلتك» |

نكاد نحس النار المشتعلة فى قلب تلك الأم التى تنفرد بوليدها، تعكف عليه تشبع جوعها، وتروى ظماها إليه، وهو فى مهده لها وحدها، بين يديها وحدها، فى حضنها وحدها.

وقبل أن يأتى ذلك اليوم الحلو المر، وتأتى المرأة الأخرى فتأخذه منها.

ولا يملك المرء إلا ان يتوقف طويلاً عند تعبير: «تاخدك منى»، صرخة الم ممض، لا تعادلها إلا صرخة الم بعثتها طعنة فى أعماق القلب، أو اخذ الروح من الجسد، انتزاعها منه، تأتى العروسة المتمناة المخوفة، تلك المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، الذى حملته فى بطنها وقلبها، ووضعته كرهًا، ثم رعته وسهرت عليه ليال طويلة «تاخده كده على الجاهز»، «يا سلام»؟!

كما يقف المرء طويلاً عند التعبير: «تحرمنى دخلة منديلك»، و «تحرمنى دخلتك»، يظهر من السياق فى مقطوعتى المناغاة أن حزن الأم وألمها من أن تأتى الأخرى فتأخذ منها ولدها، إنما مردهما إلى النتيجة التى ستترتب على ذلك «الأخذ المخيف»، وهى هذا «الحرمان» من «دخلة منديله» مرة، ومن «دخلته» مرة أخرى. ويساعد هذا على تفهم سر الخوف والحزن الباديين فى المناغاة.

يعرف الفلاحون خاصة دلالة «دخلة المنديل». فقد كان الفلاح يحمل طعامه معه إلى الحقل «مصروراً فى المنديل»، وهو حين يذهب إلى السوق يبيع خيرات حقله، يعود وقد اشترى لأهله «الحاجة الحلوة مصرورة فى المنديل»، و«تصر الفلاحة ما تدخره من مال فى المنديل»، «الصرة» فـ «دخلة المنديل» هنا تعنى الخير والعطاء المادى. أما تعبير «دخلتك» فله دلالته المعروفة على نطاق واسع، وهى تتضح أكثر فيما يقال فى مواقف بعينها «كفاية دخلتك عليه» حتى «ولو بإيدك فاضية»، فالأمر - هنا - يعنى مجرد التواصل النفسى الذى يحقق الاشباع العاطفى. هذا، إذن، ما تخاف الأم أن تحرم منه. حين تجئ المرأة الأخرى فتأخذ منها ابنها، وربما أمكننا - فى ضوء هذا - أن نحس بقسوة ذلك «الحرمان» المنتظر، الذى يقض مضجع تلك الأم، وهى تناغى وليدها، لهذا نسمع الأم تقولها واضحة صريحة: «أول حزنى جيزة ابنى»، هكذا «على بلاطة ومن غير لف ولا دوران». أول أحزانها وأمرُها «جيزة ابنها». ولا يملك المرء إلا ان يرثى لها، ويقرها على ما تصرح به حين يسمع الابن يقول بصراحة جارحة: «اللى بتنام.. احسن من أمى واختى». بلا «حيا ولا خشى» يعلن الولد ان امرأته أحب وآثر لديه من أمه وأخته.

تدرك الأم هذه الحقيقة غير أن «قلبها لا يطاوعها»، ويظل متعلقاً بابنها، يهفو إليه، ويحنو عليه، ونسمعها تقول معبرة عن هذه الحالة: «الولد ابن مراته والحزينة بتحلف بحياته»

ويشد الانتباه تعبير «الولد ابن مراته»، لم تقل الأم «جوز مراته»؛ حيث يكشف هذا التعبير المثير عن طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويوضح حقيقته. فهو صراع - هنا - بين امرأتين على أمومة ابن، تسلم الأم بأن ابنها، بعد أن تزوج صار ابن امرأته، لكنها ما تزال «تحلف بحياته» فهو «أغلى الحبايب» رغم ذلك. وهذا هو قلب الأم.

هكذا تتكشف طبيعة الصراع بين الأم وزوجة ابنها، ويظهر أنها طبيعة معقدة، كثيرة الأبعاد والعناصر، ويساعدنا تتبعنا للعادات والتقاليد والممارسات الشعبية المتصلة بالعلاقة بين الحماة وزوجة ابنها - على أن نفهم أسرار تلك العلاقة. ولقد كان من المشاهد، عندما يصل موكب العروس إلى دار عائلة العريس، أن تقف أم العريس على عتبة الدار، رافعة ساقها في شكل مستعرض يسد فتحة الباب، بحيث تضطر العروس إلى أن تنتحي، وتعبر إلى داخل الدار من تحت ساق أم زوجها «حماتها». والمغزى هنا واضح، وهو أن تعيش هذه الوافدة الجديدة «تحت رجلين» الأم.

ويكشف هذا عن طرف آخر من أطراف الصراع بين الأم وزوجة الابن. فقد كانت الأسرة المصرية أسرة ممتدة تضم الأبناء والآباء والأجداد في «معيشة واحدة»؛ حيث يتزوج الأبناء ويعيش كل منهم مع زوجته، ومن ينجب من أبناء في غرفة من غرف البيت، وتحكم «أم الرجالة» البيت وتتصرف في شئونه، وزوجات الأبناء «تحت ايدها» تقسم بينهن العمل، وتعطى كل واحدة ما يلزمها لأداء عملها، كما ترى هي، وفي هذا تكثر حكايات النسوة عن «فلانة» التي «تقفل على كل حاجة، العيش، واللبن، والإدام، حتى حبة الملح»، والتي «لا يخرج من ايد مراة ابنها أن تتصرف في قشة في الدار».

يبدو الأمر هنا سيطرة وتحكم من جانب «الحماة»، وتململ ورغبة في الاستقلال والانفراد بحياة خاصة من جانب زوجة الابن، ويحدث أن يمتد الصراع بين «الحماة» وزوجة الابن إلى الحد الذي ينتهي به الأمر إما إلى طلاقها، وإما إلى أن «تنعزل» أي تستقل بـ «معيشة خاصة»، قد تكون داخل البيت أو تخرج بزوجها إلى بيت مستقل. إنه صراع الأجيال، وفي ضوء هذا نستطيع أن نفهم المثل الذي يقول على لسان زوجة الابن: «الحمة حمه، وأخت الجوز عقربة صمه».

فـ «الحماة» - بالنسبة إليها وبتلك الصورة - «حمى خبيثة» تصيب حياتها بأفتك الأمراض، وتعمل على تدميرها؛ لذا تكرهها كراهية الموت.

ويسترعي الانتباه في هذا المثل إضافة «أخت الزوج» إلى «الحماة» - أمها - في الشر والإيذاء، والواقع أنهم يطلقون عليها «الحماة» هي الأخرى. وفي العادة لا يقل ما تناله الزوجة من الكراهية والإيذاء من أخت زوجها عما تناله من أمها. ولا يقل الصراع بينهما على الزوج والأخ، عن الصراع بينها وبين الأم على الزوج والابن، بكل ما يمثله ذلك وما يرتبط به من تداعيات. فهي بالنسبة إليها «واحدة غريبة، جاءت لتاخذ أخاها منها». ولا تكف الزوجة عن الشكوى من حماتها والتعبير عما تلاقيه من إيذائها فنسمعها تقول: «الميه والنار ولا حماتي في الدار»؛ حيث تحتمل خطر الغرق والحريق، ولا تحتمل شر وجود حماتها معها في الدار، فهي أشد منهما خطرًا. ويسألون «الحماة»، ويذكرونها بحالها أيام كانت «زوجة ابن»، وبما كانت تلقاه على يد «حماتها»، لعل الذكرى تنفعها: أو لم تكوني زوجة ابن في يوم من الأيام؟!. «قالوا: يا حمه مكنتيش مرات ابن؟! قالت كنت ونسيت».(٤)

كانت «زوجة ابن» في يوم من الأيام، «وعاشت تحت يد حماتها». «وداقت المر ومر المر». أما اليوم فهي «حماة»، ويحلو لها «أن تمرر عيشة زوجة ابنها»، وتسقيها من ذات الكاس الذي سبق أن جرعتها إياه حماتها؛ فهي «تتخلص من امراة ابنها ما نالها على يد حماتها».

أم أن هذا هو شأن الإنسان «يحب العدل مظلومـاً، ويكرهه ظالماً»؟!

هكذا صور المثل الشعبي «الحماة أم الزوج» كما تراها زوجة ابنها.

وتأخذ الأغنية الشعبية دورها في التعبير عن موقف زوجة الابن من حماتها، وتكشف عن مساحة من أبعاد ذلك الصراع المحتدم بينهما، نسمعها تقول:

| | |
|---|---|
| «علجمة يامّه علجمه | وذا كانت ملكة من السما |
| خلتني باغسل في راسي | كبت عليه البلاصي |
| يوعدها بمولود عاصي | ولا يفرح فيها إلا أنا |
| خلتني واقفة باتحفف | وقات ورايا تتبصص |
| يوعدها بمولود صغير | ولا يفرح فيها إلا انا»(٥) |

تشكو زوجة الابن، وتستجير من حماتها، وتقول إنها لا تطاق، ولو كانت «ملكة من السما»، وتكشف عما فعلته بها، وينبغي علينا أن نرهف السمع لما تقول، وأن نتأمله فسوف يساعدنا ذلك على اكتشاف بعض خفايا ذلك الصراع. تقول زوجة الابن في معرض الشكوى: إنها «كانت تغسل راسها

فسكبت عليها حماتها البلاص»؛ وهى لهذا تدعو عليها، تدعو عليها بماذا؟

تدعو عليها بأن تحمل - أى الحماة - وتلد مولوداً، ويكون «عاصياً» أى متعباً، يشقى تلك الحماة، فتشتفى منها وتفرح فيها. ولكى نفهم الامر على وجهه الصحيح، ينبغى علينا أن نتنبه إلى دلالة «غسيل الراس» فى ذلك السياق، فغسيل الراس عند النسوة فى القرية اصطلاح معناه: «الاغتسال من الجنابة»، ويزداد الأمر وضوحاً حينما نستمع إلى الشكوى الثانية لزوجة الابن تلك؛ إذ تضيف إلى ما سبق «خلتنى واقفة باتحفف ... إلخ». فقد كانت واقفة «بتحفف» أى تتزين، فاكتشفت أن حماتها البغيضة قد وقفت من خلفها خلسة «تتبصص» عليها، «شوفوا المرة الشايبة العايبة»، وتدعو عليها مرة أخرى بأن تحمل وتلد، وهى فى تلك السن، لتكون عبرة لمن يعتبر فتفرح فيها. وهنا تفوح رائحة «الجنس»، يحملها الغبار المتطاير من تحت اقدام هاتين المراتين، تتصارعان حول ذلك الرجل «الابن - الزوج»، صراع شرس بين الأنوثة والخصوبة الذاوية الآفلة، والأنوثة والخصوبة النضرة المشرقة.

ويقف المرء طويلاً عند «دعوة» زوجة الابن على حماتها «ان تلد مولوداً صغيراً» عقاباً لها على ما اقترفته فى حقها، كأنها تقول لها، إذا كانت الخصوبة والجنس هما ما يشغلانك فى سنك هذا «بعد ما بقيتى جدة» فليكن لك ما ترغبين، الرعاية والتربية فى غير أوانها، ما دمت مصرة على أن «تاخذى زمانك وزمان غيرك». ونستمع إلى زوجة الابن تغنى:

| | |
|---|---|
| «امك جـــايه لـيـــه | قلت حظنا يا واد امك |
| امك جـــايه لـيـــه | قلت حظنا يا واد امك |
| امك مـدفع يدفـعـها | واخـتك ينقل سمعها |
| وابوك الرجل الكبيـر | زى العقرب تحت الزير |
| امك جـايه لـيـــه | قلت حظنا يا واد امك»(٦) |

تعبر الزوجة هنا عن ضيقها بالأم وكراهيتها أن تحل ببيتها؛ لأن فى وجودها ببيتها - ويبدو، هنا، أن الزوجة تعيش مع زوجها فى بيت مستقل - سببا «لقلة الحظ»، أى النكد وذهاب البهجة والسرور، ويتسع ضيق الزوجة وغضبها ليشملا الاخت والأب، فقد صارت لا تطيق العائلة كلها، واختارت لكل فرد منها «مصيبة شكل»، فالأم «يجيها مدفع يدفعها»، والأخت «تصاب بالصمم»، والأب الرجل الكبير مثل: «العقرب تحت الزير». وينبغى القول إن إدخال والد الزوج فى دائرة أعداء الزوجة من المأثور الشعبى هو شئ نادر.

وتقول زوجة الابن فى أغنية أخرى:

| | |
|---|---|
| «امك جـــايه لـيـــه | قلت حظنا يا واد امك |
| امك جـــايه لـيـــه | قلت حظنا يا واد امك |
| دبحنا الحمام على قدنا | وكمان حمام على قدنا |
| اديها جناح زكة عننا | كلت ماكلتش اطردها من هنا |
| امك جـايه لـيـــه | امك جـايه لـيـــه |
| عملنا الفطير على قدنا | وكمان فطير على قدنا |
| اديها الحراف زكة عننا | كلت ماكلتش اطردها من هنا»(٧) |

تعود الزوجة هنا للتعبير عن ضيقها بأم زوجها وكراهيتها أن تحل ببيتها، وفى هذه المرة تكشف عن انها «دبحت حمام وكمان حمام، وعملت فطير وكمان فطير»، ويعنى هذا أن الخير كثير، لكنها تصر على أن كل ذلك الحمام والفطير «يدوبّ على قدها هى وزوجها»، وأنه لا يحتمل أن تنال منه أمه شيئاً، فإن كان «ولابد» فليعط أمه «جناح حمامة» و«حرف فطيرة»، لا كحق لها، وإنما زكاة وصدقة، وإن لم يعجبها ذلك فليطردها من البيت. هكذا يصل الأمر بتلك الزوجة، إلى هذه الدرجة من الحقد والقسوة على حماتها، وهو أمر لا يقبل فى حق الأم، لكن هكذا تقول الأغنية.

وتغنى الزوجة تسترضى زوجها «الزعلان»:

| | |
|---|---|
| «زعـــلان لـيـــه | تعـاله وانا اقـولك |
| انا فطيرة وانت فطيرة | والحـــرف لامك |
| زعـــلان لـيـــه | تعـاله وانا اقـولك |
| انا حمامة وانت حمامة | والـرجـل لامـك |
| زعـــلان لـيـــه | تعـاله وانا اقـولك |
| انا كـيلو مـوز | وانت كـيلو مـوز |
| ناكل لما نشـبع | ونـزحـلـق امـك»(٨) |

تعود الزوجة فتنفث ما فى صدرها من أبخرة الضيق والكراهية لأم زوجها، تردد ما سبق أن استمعنا إليه. وتواصل زوجة الابن حملتها على أمه واستثارته، وتحريضه عليها، فنسمعها تغنى:

| | |
|---|---|
| «أمك عامله مصليه | وهى شيخة الحرمية |
| حاطه بريزة على الطرابيزة | محدش خدها إلا هيه |
| أمك عامله مصليه | وهى شيخة الحرمية |
| حاطه جنيه على البوريه | محدش خده إلا هيه |
| أمك عامله مصليه | وهى شيخة الحرمية |
| حاطه الريحة على التسريحة | محدش خدها إلا هيه»(٩) |

تريد أن تقنع زوجها بأن أمه التى تتظاهر بالصلاح والتقوى، هى فى الحقيقة «حرامية»، وتعدد سرقاتها من بيتها: «البريزة من على الترابيزة»، و«الجنيه من على البوريه»، و«الريحة من على التسريحة»، وهى التى سرقتها، وليس أحدًا آخر، والمطلوب أن لا تدخل بيتها.

وتمضى الزوجة تعبر عن مشاعرها تجاه أم زوجها، وتكشف عن المدى الذى بلغته كراهيتها لها، فنسمعها تقول:

| | |
|---|---|
| «على ديل البحه يا وله | على ديل البحه |
| امك عجوزة يا وله | يالله ندبحها»(١٠) |

هى هنا تتمنى لها الموت، بحجة أنها صارت عجوزاً، لا فائدة منها، ونسمعها تبحث عن سبب، أى سبب، لإيذاء أم الزوج، والإساءة إليها فتقول:

| | |
|---|---|
| «يا تجبلى بابور | يا اولع فى امك واطبخ |
| يا تجبلى دولاب | يا ادق امك فى الحيطه»(١١) |

تمارس الضغط على زوجها، فتهدده: فليحضر لها وابور جاز «موقد» تطهو عليه طعامهم، وإلا فسوف تتخذ من أمه حطباً للنار تشعلها فى الكانون، لتطبخ عليها، وتطلب منه أن يشترى لها «دولاباً» تضع فيها ملابسها، وإلا فسوف تدق جسد أمه فى الحائط جاعلة منه «مسماراً»، «مشجباً»، تعلق عليه ملابسها!

ويظهر هنا كيف يستجيب المأثور الشعبى، لما يطرأ على المجتمع من تطور، وكيف يستوعبه. فهو هنا يصور دخول موقد الكيروسين بيت الفلاح، الذى كان يعتمد على «الكانون» فى الطهى، كما يصور دخول «الدولاب»، وكان أثاث الزوجة «السحارة» و«الصندوق» من الخشب تضع فيهما أشياءها، وكانت العادة أن يعلق الفلاح ملابسه فى وتد يدق فى الحائط، أو مسمار، أو على السيارة، وهى عبارة عن حبْل يربط طرفاه فى مسمارين فى ركن من أركان الحجرة. ويدخل فى هذا الباب ما تقوله الزوجة فى هذه الأغنية «تهجو فيها حماتها»:

| | |
|---|---|
| «ياوله طشط امك | المونيه |
| اتكحل واكيد امك | المونيه»(١٢) |

تسخر الزوجة هنا من أم زوجها، و«تعايرها» بأن طشطها «المونيه»، ويعكس هذا ما لحق بحياة الناس من دخول مادة «الألومنيوم»، وتصنيع الأدوات المنزلية منها، بعد أن كانت تصنع من معدن «النحاس»، وفى بداية الأمر كان ما يشين المرء، أن يقال إنه وأهله يأكلون فى آنية من الألومنيوم «دول بياكلو فى المونيه»، ويسترعى الانتباه فى هذا النص أن الزوجة تعود لتستثير أم الزوج، و«تكايدها» بالتزين «تتكحل».

ويتصل بما سبق أن ذكرناه، من قدرة المأثور الشعبى على متابعة تطور المجتمع، واستيعاب الجديد، ما يرد فى هذه الأغنية، التى تعبر عن نفاد صبر الزوجة على وجود الأم معها:

| | |
|---|---|
| «ع السد العالى يا وله | ع السد العالى |
| يا تطرد امك يا وله | يا المعزالى»(١٣) |

هكذا دخل «السد العالى» الأغنية الشعبية، حين دخل حياة الناس فى مصر الماء والكهرباء، فتمثله الوجدان الشعبى، وجعلت منه القريحة الشعبية مفردة من مفرداتها الفنية.

تخير الزوجة - هنا - زوجها بينها وبين أمه «يانه يا هيه»، وتغنى زوجة الابن معبرة هذه المرة عن موقعها وحالها تجاه أمه وأمها (هى) فتقول:

«امك جايه ليه قلت حظنا يا واد امك
إن جتنى امك لادبح الغراب
وافلفل التراب واقول لها كلى يا خاربه البيت عليه
وإن جتنى أمى لادبح الوزه
وافلفل الرزه واقول لها كلى يا ماليه البيت عليه»(١٤)

هكذا إن حضرت أمه، فلا أهلاً ولا سهلاً؛ ستذبح لها الغراب، وتفلفل التراب، وتقول لها: «كلى يا خارية البيت علىّ»، أما إن جاءت أمها هى فـ «يا مليون اهلاً وسهلاً» وستذبح الأوزة، وتفلفل الأرز، وتقول لها كلى «بألف هنا وألف شفا»، يا حبيبتى يا من ملأت الدار علىّ فرحاً وسروراً.

هكذا ترى الزوجة أم زوجها فى تلك الصورة الكريهة المنفرة، وترى أمها فى تلك الصورة الجميلة. فإذا ما عاتب الزوج زوجته، وسألها؛ ليخفف من غلوائها على أمه! هبى أن أمى «عابت فيك» الم «تعيبى أنت فيها ابدا؟!» اجابت فى نعومة ودلال:

«يا سلام يا خويا على عيبة امك فيه
إن عابت امك فى البحر وارميها
وإن عابت اختك بالعصايا اربيها
وإن عبت انا يا حلو سمِّى عليه»(١٥)

إن عابت أمه فليرم بها فى البحر، وإن عابت اخته فليضربها بالعصا، تاديباً لها، فإن عابت هى «فليسمِّ عليها». هكذا ترى «عيبة أم زوجها وأخته» كبيرة من الكبائر تستوجب إقامة الحد، أما «عيبها هى» محسنة تستوجب الثناء.

ولان زوجة الابن، كما تصورها تلك النصوص، تبدو شديدة القسوة على حماتها، بل وشديدة الظلم، فإنهم يحذرونها ويذكرونها بما سيكون فيقولون:

«مسيرك يا مرات الابن تبقى حمه»، «وتعمل فيك زوجة ابنك ما عملتيه فى حماتك»، تماماً كما عملوا على ان يذكروا «الحماة» القاسية الظالمة لزوجة ابنها، بأنها كانت «مرات ابن فى يوم من الأيام»، «قالوا يا حمة مكنتيش مرات ابن؟. قالت كنت ونسيت».

سوف تكون «حماة» فى يوم من الأيام، وستعاملها زوجة ابنها كما تعامل هى حماتها الآن، فلتعمل حسابًا لذلك اليوم، ولتعامل حماتها بالحسنى، حتى «يقعد لها ذلك»، ويرتد إليها خيرا يوم تصير حماة، والأمر بهذا صورة من صراع الأجيال. هكذا تشتط زوجة الابن فى عدائها لحماتها، تمامًا كما تشتط الحماة فى عدائها لزوجة ابنها.

يظهر بوضوح فى ضوء ما سبق أن «زوجة الابن» و«الحماة»، هما طوران من أطوار حياة المرأة، بعدان من أبعاد شخصيتها، تلك الشخصية الخصبة القوية الفاعلة والمؤثرة، ذلك التأثير الكبير فى حياتنا.

تجدر الإشارة إلى أن المرء لا يكاد يجد اغنية شعبية واحدة تدور حول «الحماة أم الزوجة»، وأن كل ما عثر عليه الدارس يدور حول «الحماة أم الزوج»؛ حيث تنفرد الأغنية الشعبية بالحماة أم الزوج، كما انفردت النكتة بالحماة أم الزوجة، ويمكن تعليل ذلك بأن الأغنية الشعبية هى «شكل نسائى» أكثر منه «رجالى»؛ لذا صورت مشاعر المرأة، وعبرت عن موقفها مثلما كانت النكتة بالنسبة إلى الرجل.

وإذا ما قارنا بين صورة «الحماة أم الزوجة»، و«الحماة أم الزوج» بدت الثانية أكثر ظهوراً، وأشد خطراً، وأوفر حظاً من المادة الأدبية الشعبية، التى تدور حولها، ويرجع ذلك إلى طبيعة العلاقة التى تربطها بزوجة ابنها، والتى ترجع هى الأخرى إلى طبيعة الأوضاع الاجتماعية، والحياة الأسرية السائدة؛ إذ تنضم زوجة الابن إلى أسرة زوجها مشاركة فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، ذلك النسيج المعقد الحساس، ومكونة ركناً هاماً من أركان ذلك البناء الاجتماعى الخطير، الذى يعد اللبنة الأولى فى بناء المجتمع. ومنذ أن تطأ قدمها عتبة بيت الزوجية تدخل فى ذلك الصراع الأزلى الأبدى، صراع الأجيال.

**الهوامش**

(١) احمد امين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الثانية، مكتبة النهضة المصرية، مادة «الحماة».

(٢) اعتمدت الدراسة فى هذا الجزء على ما جاء فى بعض أعداد سلسلة «الدنيا لما تضحك» تقديم محمد على احمد ، مكتبة رجب بالعتبة، واضحك تضحكلك الدنيا»، إعداد احمد سليمان حجاب، مكتبة النصر، ش كلوت بك.

(٣) محمد عبد السلام إبراهيم: الإنجاب والمأثورات الشعبية الخاصة به، بحث قدم لنيل درجة الماجستير في كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٢.

(٤) أحمد تيمور، الأمثال العامية، الطبعة الرابعة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٨٦، ص ٢٧٤.

(٥) صفية عثمان بركات، ربة بيت، ٥٢ سنة، القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٦) المرجع السابق.

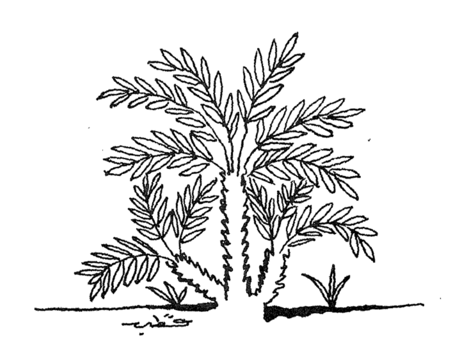
(٧) نفسه.

(٨) عزة محمد عبد السلام، ٢١ سنة، طالبة بالجامعة، القرين، مركز أبو حماد، محافظة الشرقية.

(٩) صفية عثمان بركات، راوية سبق ذكرها.

(١٠) ،(١١)، (١٢) عزة محمد عبد السلام، راوية سبق ذكرها.

(١٣)، (١٤) ،(١٥) صفية عثمان بركات.










## المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية

# فنون آلات الغاب

مصطفى شعبان جاد

**اختص المهرجان الدولى الثالث للموسيقى الشعبية هذا العام بفنون آلات الغاب. وقد اقيم هذا المهرجان بمدينة العريش فى الفترة من ١٠ - ١٧ يوليو ١٩٩٤، تحت رعاية الهيئة العامة لقصور الثقافة. وقد كان المهرجان الأول، الذى اقيم بمدينة بورسعيد، عن «آلة السمسمية» اما المهرجان الثانى فقد اقيم باسيوط حول «آلة الربابة» ويعد المهرجان الثالث خطوة جديدة فى بحث ودراسة فصيلة اخرى من الآلات الموسيقية الشعبية، وهى آلات النفخ المصنوعة من الغاب.**

نوقش خلال المهرجان ما يقرب من عشرين بحثاً، دارت حول آلات الغاب المتعددة كالسلامية والأرغول والناى، وقد شاركت كل من سوريا وفلسطين ببحثين، ودولة التشيك بمحاضرة غير مكتوبة، على حين اشترك مجموعة من الأساتذة والباحثين من اكاديمية الفنون، وجامعة حلوان والهيئة العامة لقصور الثقافة بعدة أبحاث متنوعة عن فنون الغاب. وقد نوقشت الأبحاث على مدى ثلاثة أيام على فترتين، حيث قام برئاسة الجلسات كل من: الدكتور صلاح الراوى، والأستاذ صفوت كمال، والأستاذ فرج العنترى، والدكتور فتحى الخميسى، والأستاذ عبدالرحمن الشافعى، والدكتور زين نصار.

**آلات الغاب.. التاريخ والأسطورة:**

قدم الأستاذ فرج العنترى بحثاً بعنوان «التاريخ الموسيقى المصرى وآلات نفخ البوص» ، مطبقاً المنهج التاريخى فى تتبع هذا النوع من الآلات فى العالم القديم، ثم انتقل لمصر الفرعونية بعصورها المختلفة، بدءًا من عصر ما قبل الأسرات، وانتهاءً بالعصر الإغريقى والرومانى، أما الفترة الثانية التى يشملها التتبع التاريخى لآلات الغاب فقد بدات بعصر الحضارة العربية (الفتح الإسلامى عام٦٤٠م) ، حيث نجد تعدداً لمسميات آلات نفخ البوص مثل: الشَّبابة/الفحل/ القصبة/ اليراع، وهى مترادفات عربية لآلة«الناى». اما ارغول القصبتين ذو الريشة، فله عدة

مرادفات أيضاً مثل: الدوناى/ المزمار المثنى/ المقرونة / المزواج. وبالنسبة إلى مصر الحديثة، التى تبدأ من فترة الحملة الفرنسية على مصر، يلقى الأستاذ فرج العنترى الضوء على عمليات الجمع الميدانى التى تمت فى مصر منذ الحملة الفرنسية، متوقفاً عند فترة نهاية الستينيات ومطلع السبعينيات. فأشار إلى عمليات الجمع الميدانى التى تمت من قبل المستشرقين والمؤسسات الأجنبية فى مصر، «قبل أن تظهر فعالية الاهتمام الوطنى فى ظل ثورة يوليو بالعمل على جمع مختلف مأثوراتنا الشعبية، ودراستها وتصنيفها، ووضعها فى متناول المستلهمين والدارسين. حيث حدثت عمليات مسح أجنبى، قام بها مستشرقون وسواح وغيرهم، جاسوا خلال الديار وجمعوا ما ارادوا من المأثورات والمعلومات والبيانات لإفادة أغراضهم».

وقد كانت دراسات الحملة الفرنسية للآلات الموسيقية من الدراسات التى تتسم بالجدية والأمانة؛ فقد قدم العلماء وصفاً دقيقاً لما تم جمعه، ومن بينه «إن موجودات مزمار الارغول او الناى الحلقى أو الناى الريفى كانت من نماذج ثلاثة: الكبير والمتوسط والصغير، وفى أطوال كلية هى على التوالى ١٠٧ سم - ٦ر٨٢ سم - ٦ر٣٨سم، وأنها ذات مبسم للنفخ، فيه ريشة مفردة ومصنوعة من الغاب. وقد اثبتت الدراسة بالتدوين الموسيقى مساحة كل نوع، مع بيان علامات التأثير النغمى لأى تطويلات إضافية فى الأنابيب».

أما عملية مسح مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة عام ١٩٣٢، فيرى الأستاذ فرج العنترى ان النوايا لم تكن حسنة فى أعماله، فقد تم التخطيط لهذا المؤتمر وهدفه فى ألمانيا، ومن جهات كان يهمها فى المقام الأول الحصول على المأثورات الموسيقية لكل البلاد العربية بضربة معلم واحدة ، على حد قوله، وفى مصر بالذات. أما بالنسبة إلى عمليات الجمع الأخرى، التى تمت قبل ثورة يوليو، فتبرز الدراسة التى تقدمت بها بريجيت شيفر لنيل درجة الدكتوراه من جامعة برلين عن «موسيقى الآلات فى سيوة»، حيث ورد فى دراستها رصد لآلة «مزمار الخمسية»، المعروف فى مطروح باسم «المقرون» أو «المجرون»، ثم آلة الناى التى تعد من أهم آلات نفخيات سيوة. وبعد ثورة يوليو يبرز اهتمام الدولة بالمأثورات الشعبية، فينشأ مركز دراسات الفنون الشعبية عام ١٩٥٧ لجمع ودراسة وتصنيف المأثورات الشعبية، وفى عام ١٩٦٧ يظهر دور الخبير الرومانى «الكسندر تبيريو»، الذى قام بعمليات جمع ميدانى للمأثورات الشعبية المصرية فى الفترة من ١٩٦٧/٢/٦ إلى ١٩٦٧/٩/٤، ورصد بعض المفردات لآلات السلامية والكولة والارغول. ويختم الأستاذ فرج العنترى رحلته التاريخية لحركة الجمع الأجنبى برصد سريع لحركة الجمع الإسرائيلى فى سيناء، بعد النكسة لآلات نفخ البوص.

ويضيف الأستاذ صفوت كمال جانباً جديداً فى دراسة آلات نفخ الغاب متبعاً المنهج الأسطورى فى بحثه المعنون «قصبة الغاب الموسيقية بين الواقع والأسطورة»، فيشير بداية إلى قدم هذا النوع من الآلات فى التراث الإنسانى بصفة عامة، والمصرى بصفة خاصة. وتمثل آلات الغاب صوت الطبيعة الحى فهى «شائعة فى الريف والبادية.. فى الجبال والوديان.. فهى آلة الراعى الموسيقية، مع تنوع اشكال هذه الآلة فى قطاعات مختلفة من العالم، وهى آلة الفلاح الموسيقية، وهى انيس الحادى فى رحلة القافلة عبر الصحراء الممتدة فى الأفق، يبدد العازف بصوتها الشاعرى صمت الطبيعة فى سكونها الخاشع».

وارتبطت قصبة الغاب بحلقات الإنشاد الدينى والذكر الصوفى، كما شاع استخدام الناى منذ أن ادخل جلال الدين الرومى (١٢٠٧ - ١٢٧٣) استخدامه فى حلقات الذكر ورقص الدراويش. ويشير الأستاذ صفوت كمال إلى القصص الشعبى الذى صاغه الفنان الشعبى حول آلة الناى. أما السلامية فقد ارتبط اسمها برواية يرددها الفنانون الشعبيون، تفيد بأن «القصبة قد سلّمت الرسول، قبل الدعوة الإسلامية، من مجلس خمر دعى إليه؛ إذ حاول بعض اترابه أن يجعلوه مشاركاً فى مجلس سمرهم. وقد قبل الرسول الكريم دعوتهم وهو لا يعرف أن مجلس سمرهم هذا هو مجلس خمر ومنادمة. وحينما كان الرسول الأمين فى طريقه إليهم - وهو الذى لا يخلف موعداً ابداً - سمع احد الرعاة يعزف على القصبة الحاناً شجية، فوقف لحظة يستمع إليه، وطال به الوقوف دون أن ينتبه إلى مرور الوقت، وجلس مأسوراً بطلاوة ما يسمع من تسبيح النغم، وأخذته سنة من النوم، فغفل عن موعده. وحينما انتبه إلى انه تأخر عن أترابه أسرع إلى حيث تواعدوا على اللقاء، فلم يجدهم، إذ إنهم بعد طول انتظار يئسوا من حضور محمد «صلى الله عليه وسلم»، فذهبوا إلى حيث يسمرون. وفى يوم آخر التقى بهم الرسول، الصادق الأمين، وروى لهم ما حدث له من أمر

خارج عن إرادته، فإذا بأحدهم يخبره بأنهم كانوا يدبرون له أمر مشاركتهم الخمر، ولكن الله سلَّمه من هذه المكيدة. ومنذ ذلك الوقت - كما يروى الفنانون الشعبيون - سميت القصبة بالسلامية، وأصبحت السلامية لها مكانتها فى الإنشاد الدينى». وتفسر هذه الحكاية - كما يشير الرواة - صوت الآلة الحزين، حيث أصابها شرخ من شدة الحزن. كما تفسر أيضاً استخدام الآلة فى حلقات الذكر الصوفى.

ويسجل الأستاذ صفوت كمال ملامح الأسطورة الإغريقية بآلة الناى، وحول نشأة الناى فى بلاد الإغريق أبدع الفكر الإغريقى القديم اسطورة تفسر ظهوره.. وتروى الأسطورة أن «منيرفا» هى أول من صنع الناى عند الرومان، فقد أخذت عظمة ساق مثقوبة لحيوان الوعل ونفخت فيها، فصدرت عنها أصوات جميلة، وبرعت فى العزف عليها .. وكانت الآلهات يطربن لسماع ما تعزفه من موسيقى، ولكن مع طربهن واستماعهن لها كن يضحكن فى اثناء عزفها. وحاولت «منيرفا» أن تعرف سبب ضحكهن، إلا انهن لم يفصحن عن السبب. إلى أن كانت بمفردها ذات يوم بجوار جدول ماء تعزف على نايها، فإذا بها تطالع انعكاس صورتها على صفحة الماء، منتفخة الأوداج فى شكل يبعث على الضحك فعلاً.

غضبت «منيرفا» والقت بنايها بعيداً عنها، وتوقفت عن العزف، وتفرغت لغير ذلك من فنون. ويعثر «مارسياز»، احد الكائنات المسخ، على الناى ويعزف عليه معجباً ببراعته، ومن شدة إعجابه بنفسه وغروره قال: إن أبو للو نفسه رب الموسيقى لا يستطيع أن يعزف مثل هذه الألحان. سمع أبوللو، ذلك، فغضب من مارسياز، وعاقبه بقسوة وقتله، وأخذ الناى وبدأ يعزف عليه، وهكذا كان أول ناى عثر عليه ابو للو، وهو لم يتخل بعد عن ليره.

وتمضى الدراسة فى رصد عدة أساطير إغريقية حول الناى لتكشف عن التفسير الأسطورى لتحول الناى من العظم إلى قصب البوص، وكيف أصبح ابو للو عازفاً للناى المصنوع من البوص تاركاً ليره المقدس لأورفيوس الخالد. «.. وهكذا يبرز الخيال الإنسانى قدم نشأة أول آلة نفخ موسيقية مصنوعة من النبات.. النبات الذى أصله حورية من السماء».

## الناى الحديث فى مصر والعراق:

واستكمالاً لقراءة وعرض الأبحاث التى تناولت «آلة الناى» نجد أربعة منها تتعرض لهذه الآلة من عدة زوايا مختلفة، تبدأ بالملمح التاريخى الذى أعده الدكتور قدرى سرور بعنوان «تاريخ آلة الناى» ويتناول البحث الفكرة القائلة بأن الإنسان البدائى تعلم صنع القصبة، والعزف عليها من مشاهدته الرياح تخترق الغابات، ويصدر عن ذلك أصوات محببة، مؤكداً على ان هذه الفكرة قد جانب أصحابها الصواب حيث «إن صدور الصوت من الأعمدة الهوائية يتطلب زاوية معينة لمرور الهواء داخل العامود الهوائى، مهما اختلفت المادة التى صنع منها»، كما ينفى إمكانية العزف على آلة الغاب ثم العثور على نقوش لها فى عصر ما قبل الأسرات، ويبلغ طولها قامة الرجل، حيث حاول الباحث العزف على آلة فى مثل هذا الحجم «فوجد أنه ليس من الممكن العزف عليها نظراً لطولها، إذ إن أصابع العازف لا يمكن أن تبدل على هذا الطول. ومن الأرجح أن هذا الناى كان يستخدم فى إصدار نغمات محدودة، وهو الناى الذى يحوى ثقبين، وقد أشار إلى أن التسلسل التاريخى لآلة الناى فى الحضارات المختلفة يؤكد مدى تشابه الآلة فى كل منها، حيث نجد أن آلة الناى فى الدولة الآشورية هى مثيل لما عرف فى الحضارات المصرية الفرعونية، فالناى فى الحضارة الآشورية مشابه لما فى الدولة الفرعونية من حيث الاستعمال، وعدد الثقوب، وطول القصبة، وجلسة العازف واشتراكه فى الاحتفالات. كما يبين أيضاً أن الناى عند الفرس هو نفس الناى الموجود عند عرب الجاهلية، وإن اختلفت التسميات. وفى التاريخ العربى نجد أن الناى فى القرن السابع الهجرى كان يحوى تسع عقل بها ستة ثقوب امامية وثقب واحد خلفى.

وينتقد الدكتور سرور ما أورده «كورت زاكس» عن آلة الناى بانها آلة ضعيفة، ولا يمكن اعتبارها آلة فنية كاملة، فضلاً عن كونها مصنوعة من الخشب. وهذا الراى يشوبه الكثير من المبالغة، وعدم الدراية بإمكانات الآلة، فاذا أمكن صناعة آلة الناى من الخشب، فمن المؤكد أنها ستكون آلة أخرى غير الناى. ويختم الدكتور سرور بحثه بالإشارة إلى بعض الجهود التى بذلت لصالح تطوير الآلة وإمكاناتها فى العزف.

أما البحث الثانى، الذى تناول «آلة الناى» ، فكان للدكتور عاطف إمام فهمى، الذى قدم دراسة بعنوان «الأسلوب الحديث فى العزف على آلة الناى فى مصر خلال النصف الثانى من القرن العشرين» . وهذه الفترة كما يشير الباحث - معتمداً على التسجيلات القديمة «لوحظ أن آلة الناى قد لعبت دوراً هاماً باشتراكها فى فرق التخت التى كانت تتكون من عازفى الآلات: الناى، القانون، العود، الكمان، الدف. وقد اقتصر استخدام آلة الناى العربى على أداء الألحان الحزينة، ومصاحبة المغنى فى أداء الليالى والموال، وأداء الارتجالات «التقاسيم» وكان عازفو آلة الناى يعتمدون فى عزفهم على الموهبة السمعية، وحفظ الألحان وترديدها، وهو الأسلوب الشائع آنذاك».

وارتبطت مرحلة الطابع العلمى المتمثل فى قراءة النوتة الموسيقية بالفنان «عزيز صادق»، الذى طبق المفاهيم العلمية فى العزف على آلة الناى، ثم بدأ الدور البارز لهذه الآلة فى الموسيقى العربية، مما جعل الكثير من عازفى الناى يكتبون لها أجزاءً منفردة من خلال أعمالهم، فضلاً عن كتابة مؤلفات كاملة لهذه الآلة التى بدأت تشترك فى عزف الموسيقى التصويرية للأعمال الإذاعية والتليفزيونية والسينمائية.

واهتم كل من عبدالوهاب، والسنباطى، وفريد الأطرش، ومحمود الشريف، والموجى، وبليغ حمدى.. هؤلاء جميعاً اهتموا بدور آلة الناى من خلال أعمالهم الموسيقية. كما ظهرت فى أوائل الخمسينيات نخبة من أمهر العازفين على الآلة، حيث بدأوا فى ابتداع طرق وأساليب مختلفة فى العزف، فضلاً عن تطور صناعة الآلة، وحل بعض المشكلات التى تواجه العازفين، ومن بين هؤلاء: حسين فاضل، الذى تميز أسلوبه باستخدام الصوت الطبيعى لآلة الناى، ولم يلجأ إلى الصوت المزدوج والنغمات الغليظة، والسيد عبدالله نصر (سيد أبو شفة)، الذى تميز أسلوبه فى العزف بتأثره بآلة السلامية. ومن أمهر عازفى هذه الفترة وحتى الآن العازف «محمود عفت»، الذى برع فى أداء النغمات المتصلة (Legato) والنغمات المتقطعة (Staccato) والفيسبراتو. ويرصد الدكتور عاطف إمام تجارب العديد من الأساتذة وإسهاماتهم فى العزف على هذه الآلة وتطويرها، مثل: مختار السيد، و عطية شرارة ولقد بذل هؤلاء الرواد جهداً مميزاً لتقديم موسيقى مصرية على أسس علمية مدروسة.

ويقدم الأستاذ عاطف المؤذن مذكرة يوضح فيها محاولته لتطوير آلة الناىّ وإمكانات العزف عليها فى ورقة بعنوان «مذكرة إيضاحية عن آلة الناى المصرية بشكلها المطور».

وقد قام الباحث بعدة محاولات باءت بالفشل، ويضيف: «.. لم تقتصر المحاولات على ثقب خلفى بدلاً من آخر، وتوفير أحد الأصابع القوية «الخنصر» لليد السفلى، بل امتدت إلى محاولة ثقب الناى من أعلى. لكن اصطدمت بعدم سريان التردد الفيضى لعامود الهواء.. وبعد أن صنعت الآلة بالأبعاد المختلفة، سمعت أن بالمغرب العربى توجد آلة شبيهة ذات فتحتين خلفيتين، وحاولت التدريب على الآلة الجديدة، المعدلة، لكنى انقطعت عنها بعض الوقت؛ لأنها أقل تون من الأوزان المعمول بها الآن (توناليتر)، على أنى كنت أعرضها على كل من أعرف من عازفى الناى».

وفى إطار البحوث المقدمة عن «الناى» أيضًا؛ قدم الباحث والفنان السورى حميد خلف البصرى بحثاً بعنوان «الناى القصبى واستخداماته فى العراق»، حيث يشتهر الناى القصبى ذو اللسان فى بغداد باسم «المطبج» أو «المزوج» الذى يرتبط هناك ببعض المناسبات والعادات الاجتماعية ويذكر الأستاذ البصرى أن المطبج «آلة ذات طابع دنيوى، وكذلك الناى ذو المنقار، يستخدمه الرعاة فى الاحتفالات الشعبية التى ترافق مراسيم الزواج والختان فى منطقة الفرات الأوسط وجنوب العراق، حيث الرقص الجماعى (الدبكة) بمصاحبة الطبل. كما يستخدم فى الموصل للتسلية عند الهواة.

وهناك حالتان فقط يستخدم فيهما المطبج فى المناسبات الدينية وكما يقول البصرى، الأولى: يستخدم اليزيديون فى أعيادهم الدينية فى الوادى المقدس «المطبج المزدوج» وكذلك الدف الزنجارى الكبير. وهى تشكيلة ثنائية للآلات الموسيقية خاصة فقط باليزيديين، لإحياء الرقصات الشعبية. ويمكن أن يحل الناى ذو المنقار (الماصول) محل المطبج؛ لكن هذه التشكيلة لا تستخدم داخل المعبد الدينى، وإنما فى الخارج، ووظيفتها التسلية وإشغال الجمهور المحتشد خارج المعبد، حيث تؤدى فى الوقت ذاته المراسم السرية من قبل رجال الدين بمصاحبة ثنائى مكون من شبابة ودف كبير ذى صنوج.

الثانية: الطريقة المولوية، حيث أدخل الناى مع بقية الآلات الوترية والإيقاعية فى هذه الرقصة الدينية. وقد استخدمت

فى تركيا أولاً، ثم فى سوريا والعراق. ولم يعد للمولوية وجود فى بغداد منذ أكثر من ثلاثين سنة، إلا انها بقيت فى شمال العراق مثل الموصل وكركوك.

### الفنون الفلسطينية:

ويعرض الأستاذ إبراهيم بعلوشة، الذى مثل فلسطين فى مهرجان الغاب، «فنون آلات الغاب فى فلسطين»، حيث ألقى الضوء على بعض الأغانى الشعبية العربية ذات الطابع المشترك، والتى تعتمد فى أدائها على الناى وبقية آلات الغاب التى تتفرع عنه، ومن هذه الأغانى: يا طيرة طيرى/ يا بهية خبرينى/ يا لونى. وغيرها من الأغانى التى ترجع إلى أصول مصرية، وانتشرت فى بلاد الشام، وأصبحت كأنها جزء من تراثها الشعبى. أما البلاد الشامية، مثل الأردن وفلسطين وسوريا، فينتشر فيها بعض الأغانى مثل: يا ظريف الطول/ عالعزوبية/ هيك تك الزعرورة وغيرها، هذا إلى جانب أغنية «على دلعونا» التى اشتهرت فى منطقة الشام بصفة عامة.

ويضمن الأستاذ بعلوشة بحثه وصفاً لآلات الغاب، مثل: الناى/ الشبابة/ الأرغول المفرد والمزدوج/ المزمار/ المجوز. ثم ينتقل إلى الحديث عن الرقصات والأغانى الفلسطينية التى تصاحب العزف على الآلات المصنوعةمن الغاب، مثل: رقصة الدبكة التى لها عدة أنواع للأداء كـ «الشمالية» نسبة لشمال فلسطين، هذا إلى جانب عدة أنواع أخرى من الدبكة مثل: الغزالة/ الطيارة/ التحليلية/ الكراوية/ الشعراوية، وهى، جميعاً، تشترك مع الدبكة الشمالية فى العديد من الملامح. وإلى جانب الدبكات وما يصاحبها من الأغانى يوجد «الموال» الذى تلعب الشبابة دوراً أساسياً فى أدائه، ومن أشهر أنواع المواويل الفلسطينية: الشروقى/ البغدادى/ العتابا.

وتنتهى الدراسة برصد الدور الذى تلعبه الأغانى والموسيقى الشعبية فى فلسطين فى المواسم المختلفة، وخاصة عندما كان الفلسطينيون يحتفلون فى مواسمهم المشهورة - قبل الاحتلال - مثل الاحتفال بموسم «النبى روبين» و«موسم النبى موسى» و«موسم المنطار»، الذى يحتفل به فى وقت الاحتفال بموسم النبى موسى ويقام فى «غزة»، حيث يطلق عليه الأهالى اسم «خميس المنطار»، كما يطلق عليه اسم «خميس البيض» أو «عين باب الدارون». وفى هذا الموسم يتوجه أهالى غزة إلى جبل «المنطار»، وتتم الاحتفالات الشعبية بمختلف أنواعها، وتلعب فنون الدبكة دوراً مهماً فى هذا الموسم.

### السلامية والأرغول:

وقد حظيت آلتا «السلامية والأرغول» باهتمام الباحثين فى المؤتمر، سواء من الناحية الموسيقية أو الناحية التاريخية، فضلاً عن الكيان المادى للآلة، وذلك من خلال خمسة أبحاث، كان على رأسها الدراسة التى قدمتها الأستاذة يسرية مصطفى، الباحثة بمركز دراسات الفنون الشعبية، بعنوان «موسيقى الأرغول - دراسة تحليلية» وبدأتها الباحثة بنبذة تاريخية عن تاريخ اكتشاف آلات النفخ، وبخاصة آلة الأرغول، ثم بعض الأسماء التى أطلقت على الغاب، وانتقلت بعد ذلك إلى رصد ميدانى للخامات اللازمة لصناعة آلة الأرغول والأدوات المستخدمة فى صناعته، لتصل إلى شرح طرق العزف على الآلة وكيفية وضع الأصابع على الفتحات.

وتقدم الباحثة يسرية مصطفى عدة تجارب ميدانية تشرح من خلالها طرق التدوين والتحليل الموسيقى للمقطوعات الموسيقية التى تؤدى على الأرغول والستاوية والمسحورة. وأولى هذه التجارب التى قدمتها الباحثة فى هذا الإطار نموذج لموسيقى جهينة من منطقة سوهاج التى يؤديها الغوازى، وتشير الباحثة إلى «رقص الغوازى على الأرغول»، برغم أن آلة الأرغول ليست لها قوة صوت المزمار، وأن هذا من الأمور التى تلفت الانتباه، وقد تم تقديم تسجيل لرقص الغوازى على هذه الآلة، أبرز النواحى الفنية والإبداعية فيها. وتتكون الفرقة من أرغولين وطبلة وصاجات تستخدمها الغوازى أثناء الرقص، وبالنسبة إلى التحليل الموسيقى تشير السيدة يسرية مصطفى إلى أن تحليل الإيقاع يستوعب تغيير الإيقاع خمس عشرة مرة؛ حيث نجد تغيير النبر على الإيقاع فى الأول والنصف الأول والأخير فى كل مرة، حسب ضارب الإيقاع، مع الراقصين، فهم يمثلون جزءاً واحداً أو جسداً واحداً يعمل فى انسجام تام. وتستوعب موسيقى جهينة تكرار الجمل الموسيقية، حيث نجد المسافة الخامسة مع ثالثة صغيرة.

وتستكمل الباحثة دراستها بتحليلات موسيقية أخرى مرتبطة بآلة الأرغول، عكفت على جمعها ميدانياً، مثل: أغانى الحج (الذهاب)، وقدمت أيضاً عدة تدوينات موسيقية للمادة أرفقتها بالبحث.

أما الأستاذ مرسى أبوالعلا، فقد تناول الأرغول بدراسة ميدانية عن «نشأته وتطوره وإمكاناته» حيث تعرض لآلات

نماذج من الات الغاب

إحدى الفرق المصرية المشاركة فى المهرجان

الغاب ونشأتها عند الفراعنة، وظهور المزمار المزدوج (الأرغول) فى الدولة الفرعونية الحديثة، ثم انتقل إلى الموضوع البوليفونية فى موسيقى الآلات الشعبية كمدخل إلى دراسة الأراغيل وأنواعها، وتصنيف العازفين على الآلة من هواة ومحترفين يعتمدون عليها فى رزق يومهم. ومن المحترفين أيضاً من يرتبط بفرق الآلات الشعبية التى تقوم الدولة برعايتها.

ويشير الباحث إلى أن «هناك أشكالاً من الغناء الشعبى تصاحب آلة الأرغول، يعزف عليها المراكبية الذين يعملون على المراكب النيلية، متنقلين بين شطآن البلاد، شاكين حالهم وضيق رزقهم وبُعد أيامهم عن مواطنهم، ولوعة اشتياقهم لأحبائهم وأولادهم، وفيما يلى بعض أمثلة من هذه الأشكال الغنائية:

(أ) جمل الحمول والصعايب صام ويومه ما كل

واترجت الأرض من حمله ولا يوكل.

(ب) يا رب صاحب أمانة نعمله مرسال

للى جرحنا وبعد الدم لم بيسال

سايج عليكو النبى لم تجطعوا السلسال

خلوا جنات الوداد بيناتنا تجرى

والله النبى ع الصحابة كل يوم بيسال

ويقدم الباحث عدة نماذج غنائية أخرى تصاحب موسيقى الأرغول، ويرصد فى النهاية قياسات الأرغول الكبير والصغير بمنطقة الفواخرية، مع عرض نماذج مصورة للآلة وأجزائها.

ومن الأبحاث التى تعرضت لآلتى السلامية والأرغول معاً، الدراسة التى قدمتها الباحثة جمالات غويبة بمركز دراسات الفنون الشعبية وعنوانها: «السلامية - الأرغول: الصناعة، الاستخدام، المنطقة الصوتية» . واعتمدت الباحثة على الميدان فى وصفها لآلة السلامية فى منطقة شبين القناطر «قليوبية»، وجاء فى ذلك قولها: «هى قصبة من الغاب مجوفة، تتكون من أربع عقل، على جدارها ستة ثقوب على خط مستقيم. العقلة الأولى هى الفك، كما يسميها الرواة فى المنطقة، وهى خالية من الثقوب. والعقلة الثانية بها ثقب واحد، فى حين تستوعب العقلة الثالثة ثلاثة ثقوب، أما العقلة الرابعة ففيها ثقبان فقط». وآلة السلامية توجد فى أحجام متفاوتة بين الكبير والمتوسط والصغير، ويستخدمها الفنان الشعبى فى المواويل ومصاحبة أذكار الطرق الصوفية ومواكبها، إلى جانب الزار والمناسبات المتعددة للزواج. وعن مدى انتشار الآلة فى مصر، تشير السيدة جمالات غويبة إلى أن السلامية تروج «من مناطق الوجه البحرى والقاهرة والجيزة والوادى الجديد وسيوة، وتثبت البحوث الميدانية أن أهلها يصنعون الآلة من مواسير البنادق بعد تجهيزها. كما تنتشر نسبياً فى بعض مناطق الوجه القبلى».

وتتتبع الباحثة الطريقة نفسها فى عرض آلة الأرغول حيث تتناولها من ناحية الوصف والمساحة الصوتية التى تتغير وفقاً لطول أو قصر قصبة الزنان التى يتم وصلها بقصبة صغيرة أو اثنتين أو ثلاث، حسب الحاجة لطبيعة الصوت الصادر منها. كما تشير الباحثة للأدوات المستخدمة فى صناعة آلات نفخ الغاب.

أما البحث الثانى، الذى تناول آلتى السلامية والأرغول، فقد تقدم به الباحث جمال عبدالحى، بعنوان «السلامية - الأرغول .. تعريف وتحليل»، حيث يصنف آلات نفخ الغاب إلى نوعين: آلات يصدر منها الصوت بواسطة النفخ مباشرة، وآلات يصدر منها الصوت عن طريق وضع ريشة فى فم العازف، وهى آلات الغاب ذات الريشة. ويشير الباحث إلى أنه سيتعرض بالدراسة والتحليل لنموذج من النوع الأول (السلامية) ونموذج من النوع الثانى (الأرغول)، حيث يقدم وصفاً لآلة السلامية ومساحتها الصوتية وكيفية مسك الآلة ثم يرصد طريقة العزف عليها بقوله: «يضع العازف فوهة السلامية من ناحية الخزنة ملتصقة بشكل مائل على شفتيه، ثم يأخذ هواء الشهيق عن طريق الأنف، ثم يختزن كمية من هواء الزفير بين شدقيه ويتحكم فى دفقها بنظام داخل السلامية. وبهذا يكون الصوت الصادر مستمراً وممدوداً نتيجة استمرار دخول الهواء، ويطلق عازفو السلامية على هذه الطريقة (تقليب النفس). ثم يعرض الأستاذ جمال عبدالحى لأحد نصوص الموال، الذى عكف على جمعه من قرية الحرانية بالجيزة عام ١٩٩١، والذى يؤديه الراوى بمصاحبة آلة السلامية، كما يقدم تحليلاً موسيقياً لهذا النص مستخدماً التدوين الموسيقى.

ويقدم الباحث فى الجزء الثانى من الدراسة آلة الأرغول، واصفاً أجزائها، وهى: البدال أو الريس، وهو القصبة التى تكون على يمين العازف، وتتكون من: البالوص/ الركبة/ العقلة، ثم الزنان، وهو القصبة التى تكون على يسار العازف وتتكون من: البالوص (أو البلبل) / الركبة/ البدن، ثم

الجرارات أو الوصلات، وهى عبارة عن ثلاث قصبات مفتوحة الطرفين.. خالية من الثقوب ومختلفة الأطوال. ويقدم الباحث عن طريق النوتة الموسيقية تحليلاً فنياً للمساحات الصوتية للآلة.

أما الباحث أشرف عوض الله فقد ركز بحثه على آلة السلامية فى الموسيقى الشعبية المصرية وذلك بدراسة ميدانية قام بها فى مركز شبين القناطر بالقليوبية أثناء الاحتفال بـ «مولد أبوالمعاطى»، هذا إلى جانب بعض المواد المسجلة لقصة «شفيقة ومتولى»، و «فهيم وفهيمة» ثم أغنية «يابو الريش» من «سبوع» بقرية زفتى - غربية، وهى من المواد التى جمعها تبيريو الكسندر عام ١٩٦٧ وتوجد فى أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية .

واستعان الباحث بهذه المواد فى دراسة آلة السلامية والقائمين بالعزف عليها، فيشير إلى أن دور آلة السلامية وعازفها غاية فى الأهمية، وخاصة فى الفرق الشعبية، فعازف السلامية هو الذى يساعد باقى أعضاء الفرقة من عازفى الوتريات، كالعود والكمان، فى ضبط وتسوية أوتارهم، حيث يقوم بإسماعهم الدرجات المختلفة من النغمات التى يضبطون على أساسها أوتار آلاتهم. فآلة السلامية هى من الآلات ثابتة النغمات، يستخدمها العازف فى بداية الحفل بعمل تقاسيم حرة، ثم يدخل فى قطعة موسيقية من نفس المقام الذى سيغنى منه المؤدى «الشيخ».. كما يقوم العازف بأداء اللزمات الموسيقية بين الجمل المختلفة، ويتكفل برفع الحالة المزاجية للمؤدى و «سلطنته» - على حد تعبير الرواة - كى يتمكن من استعراض إمكانات صوته وقدراته على الأداء الجيد.

ويمضى الباحث فى رصد علاقة الآلة بالعازف والإمكانات المتاحة له فى العزف على آلة السلامية، مشيراً إلى أن العازف الماهر يستخدم مقاس ١٨ (قا) فى مصاحبة المنشد، الذى يكون صوته - غالبا - من طبقة «التينور». ثم يعرض الأستاذ أشرف عوض الله مستعيناً بالنوت الموسيقية، المقامات المختلفة التى تؤديها آلة السلامية فى الفرق الشعبية والمناسبات المختلفة، مستخلصاً بعض النتائج التى وجدها عند تدوين وتحليل بعض النصوص الغنائية، مثل: أغنية «أبوالريش»، وقصة «فهيم وفهيمة» التى أداها الفنان يوسف شتا القليوبى، حيث تلعب السلامية دوراً رئيسياً بين الآلات.

وقد قام الباحث برصد دقيق للمادة التى جمعها حيث قام بتدوينها وأرفقها بالدراسة.

## فنون آلات الغاب فى العرض المسرحى:

ويتناول الأستاذ عبدالرحمن الشافعى آلات الغاب من الناحية الدرامية، وذلك فى بحثه «الأثر الدرامى لفنون آلات الغاب فى عالم المسرح - تداعيات.. وذكريات مع فرقة النيل للموسيقى الشعبية»، حيث بدأ دراسته بقوله: «.. سؤال قد يتبادر إلى الذهن منذ الوهلة الأولى لعنوان هذه الصفحات: ما علاقة الدراما بواحدة من عائلات الآلات الموسيقية الشعبية؟؟

فإذا كان جوهر الدراما هو الصراع، فإن الموسيقى تعد أحد عناصر تعميق هذا الصراع والتأثير فيه بخلق حالة من التلاحم داخل العرض المسرحى سواء باتخاذ موقف معه أو عليه، بالاندماج فيه أو بمشاركته.. فمثلاً موقف الحزن يختلف عن موقف الفرح، والتعبير عن القتال يختلف عن التعبير عن الحب، ووظيفة الموسيقى هنا هى أن تترجم الحدث ذاته أو تكمله، كما نجد فى الموسيقى المصاحبة لشاعر السيرة».

ويعرض الأستاذ عبد الرحمن الشافعى فى دراسته بعض التجارب التى تم فيها مسرحة الموسيقى فى عروضنا المسرحية، وكيف ساهمت فرقة الآلات الموسيقية الشعبية، كمشارك فعال، فى بنية العمل المسرحى، لامن قبيل الزخرفة؛ بل كجزء هام من دعائم العمل المسرحى ونسيجه، وهى مرحلة ثالثة دخلت بها فرقة الآلات الموسيقية الشعبية إلى عالم المسرح بعد تجربتى الرائدين: زكريا الحجاوى، وسليمان جميل.

ويشير الأستاذ عبد الرحمن الشافعى إلى تجربته فى عرض أدهم الشرقاوى الذى اعتمد فيه الموال كصيغة لتقديم هذا العمل. والموال عادة ما يصاحبه آلات الغاب من سلاميات وأراغيل، وبعض آلات الإيقاع المساعدة من دف أو مزهر أو طبلة. وحدث أن مات الزعيم عبد الناصر ليلة العرض، وكان لهذا الحدث أثره البالغ فى تعديل النص المكتوب، وإلغاء فكرة خيانة الصديق، ويروى الأستاذ عبد الرحمن الشافعى هذه التجربة بقوله «.. بدأت العرض بحادثة القتل - وهى نهاية النص المكتوب، حيث بدأ العرض لدينا بمجموعة من إيقاعات الدفوف السريعة المتلاحقة يدخل عليها

الممثلون من مختلف الجهات، ومن وسط الجمهور يجرون فى شتات ويصرخون: أدهم مات.. أدهم مات، وتكاد تشبه الحركة حركة جموع الشعب المصرى فى خروجهم إلى الشوارع أثناء موت عبد الناصر. ثم يتجمد المشهد تماماً، كل فى حركة خاصة به، ليبدأ بعد ذلك أنين السلاميات، فى عمق وحزن شديدين، تتسرب من خلاله آهات ليالى الموال «ليل يا عين»، لنسترجع من خلالها الحكاية من البداية. من هنا نجد أن استخدام آلات النفخ الموسيقية لم يكن من قبيل الفرجة، ولكنها من قبيل البناء العضوى للعمل ذاته.

**آلات الغاب بين الرمز التشكيلى وحرفية الصناعة:**

وفى إطار البحوث التى تعرضت لمادة آلات الغاب ورموزها التشكيلية تأتى دراسة الباحث مجدى أبو زيد - مركز دراسات الفنون الشعبية - التى تتعرض للرمز التشكيلى فى آلات الغاب. ويشير الباحث فى دراسته إلى أن «الفنان الشعبى يملك الكثير من مقومات العمل بناءً وتركيباً وهو جوهر إعادة تشكيل بيئته، إذ يأخذ الغاب ليخرجه من حالته الطبيعية و يمنحه هيئة فنية جديدة».

ويرصد الأستاذ مجدى أبو زيد بعض الرموز العامة فى الآلات الموسيقية ودلالتها، مثل: الأسطوانة والدائرة والثقوب، ثم ينتقل إلى الرموز الخاصة ودلالتها، متوسلاً بآلتى الترماى والسلامية كنموذجين للشرح ففى آلة الترماى مجموعة من الرموز الفنية التشكيلية التى استوعبت فكر الجماعة من خلال ما قدمه الفنان الشعبى من تشكيل مثل «السمكة» التى ترمز إلى وفرة النسل، كما تشير السمكة إلى رمز التنصير فى الثقافة المسيحية. «وفضلاً عن الرمز الفنى للسمكة، فإننا نجد أن الرموز الفنية قد تتسع لتستوعب وحشاً كاسراً يخشاه الإنسان. أما «الخط» فهو تجسيد للفعل الذى تقوم به النقطة. وقد ارتبط الخط الأفقى بالأفق، كما ارتبط بمحور الجسم الإنسانى عند التمدد والاستلقاء. ويرصد الباحث مجموعة من الدلالات الأخرى المرتبطة بالخط الذى يمثل محور المئذنة فى الجامع، كما هو محور النخلة المنتصبة والمتجهة باستمرار نحو الأعلى».

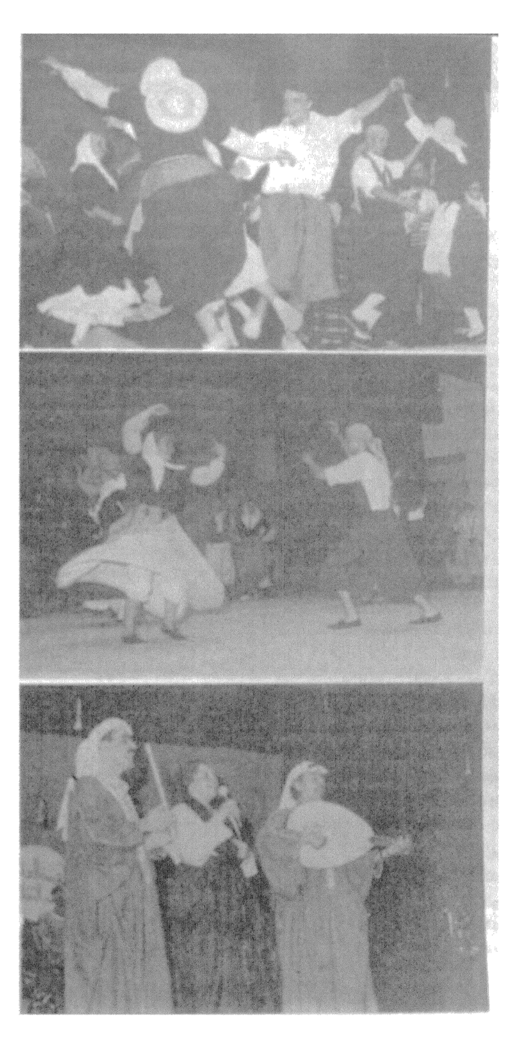
ثم يعرض الباحث لمجموعة من الرموز التشكيلية المرتبطة بآلة السلامية، مثل: «المعين» الذى إذا تم اعتداله ليرتكز على زواياه ليعبر عن الشكل الرباعى، وليصبح رمزاً لاتخاذ وتنظيم العناصر الأربعة (الهواء - الماء - الأرض - النار) وأطوار حياة الإنسان الأربعة (الطفولة - الشباب - الكهولة - الشيخوخة)، فضلاً عن الدلالة الرمزية للاتجاهات الأربعة (الشمال - الجنوب - الشرق - الغرب).

ويلقى الدكتور محمد عبد النبى، وهو من أشهر عازفى الناى، الضوء على آلات الغاب من حيث مادة صناعتها ودورها فى الموسيقى، حيث قدم دراسة بعنوان «تأثير آلات النفخ المصنوعة من الغاب على الموسيقى العربية المصرية» وتهدف الدراسة إلى بيان أهمية نبات الغاب فى صناعة هذه الآلات كالسلامية والأرغول والناى، أملاً فى توفير هذا النبات والاهتمام بصناعة الآلات بأسلوب علمى.

ويرى الباحث أن المشكلة تكمن فى «ندرة نبات الغاب ذى المواصفات المناسبة، والتى تدخل بشكل أساسى فى صناعة هذه الآلات، ويتساءل إلى متى ستظل الطبيعة هى المصدر الوحيد الذى يتحكم فى صناعتها، خاصة وأن هذا النوع من النبات عرف فى مصر، واستعمل فى تعريش المبانى وصناعة السلال (الأسبتة)، مما يوضح لنا أن هذا النبات إنما يستعمل عشوائياً، ولم يتم ترشيده ولا معرفة مدى أهميته لهذه الآلات، وأن المحافظة عليه تعتبر محافظة على جزء من مكونات تراثنا».

ويسهب الدكتور عبد النبى فى شرح طبيعة نبات الغاب وأنواعه وطرق زراعته، لينتقل إلى الآلات التى تصنع من الغاب، مقدما وصفاً دقيقاً لمكوناتها وطبقاتها الصوتية، والوضع الحالى لاستخدام هذه الآلات، سواء فى الموسيقى العربية أو الحديثة. فبعد أن كانت آلات الغاب مقتصرة على الموسيقى الشعبية والدينية «أصبحت الآن تستخدم فى كل ألوان الموسيقى التقليدية والحديثة... وأصبحت آلات الكولة والسلامية والعفاطة تصاحب آلة الأورج والجيتار و الكمان والتشيللو».. ويرى الباحث أن الصعوبة تكمن فى أن هذه الآلات يصدر عن الثقب الواحد فيها عدة نغمات يتحكم فيها العازف بطريقة معينة، بخلاف آلة الناى التى يصدر عن الثقب الواحد فيها نغمة واحدة تزيد أو تضعف بقدر بسيط لا ينتج عنه نغمة محددة.

ويوصى الباحث فى نهاية الدراسة بضرورة اهتمام الدولة أو المهتمين بوزارة الزراعة بنبات الغاب، وتخصيص مساحة لزراعته والاعتناء به. كما يوصى أيضا بإنشاء مصنع لصناعة هذه الآلات بطريقة علمية يقوم بها أساتذة متخصصون، والوصول إلى أحسن طريقة للصناعة بدلاً من



الطريقة البدائية الحالية التى تعتمد على الخبرة واحتكار اصحابها لهذه الصناعة.

واستكمالاً للبحث فى صناعة آلات الغاب يقدم الباحث مسعود شومان دراسة بعنوان «آلات النفخ المصنوعة من الغاب بين فنون الصناعة وفنون الأداء» . وتشير المادة الميدانية للباحث الى أن «الغاب هو المادة الأولية التى يشكل الصانع منها آلاته، ويسمى الغاب بوصا فى عرف صنّاعه».

ولابد أن يكون الغاب جافاً حتى يبدأ الصانع فى تشكيله، ولابد أن يظل فى أرضه حوالى سنة كاملة حتى يصل إلى نضجه، وبالتالى يكون صالحاً للتصنيع كآلات. ويمكث الغاب بعد قطعه من الأرض حوالى شهرين حتى يتم التأكد تماماً من جفافه، لأن الغاب النيئ (الأخضر) لو صنع فى حالته هذه سينتج عن صناعته اختلافات (اختلالات) فى إمكانات الآلة. وبعد أن يتأكد الصانع من أن الغاب قد «استوى»، يبدأ فى تصنيف الغاب إلى: سميك (مليان) - غاب رفيع - غاب معقَّل (أى كثير العقل) - غاب سرح، أى عقلة طويلة وأقل عدداً فى الغابة الواحدة بتصنيف الصانع للغاب يضع يديه على إمكانات كل غابة، ومدى صلاحيتها لأن تستجيب لأدواته، حتى تصبح فى النهاية آلة موسيقية لها جمالها، بعد أن كانت قطعة صماء من غابة «غشيمة».

ويرصد الباحث بدقة أدوات وخامات صناعة آلات النفخ مثل: السكاكين بأنواعها المختلفة، والأسياخ، والبرجل، والبنطة، والكاوية، والخيط، والبياض، والسنفرة، والسلك، والحناء التى يستخدمها الصانع فى تلوين آلات الغاب وزخرفتها، خاصة زخرفة الأجزاء الغائرة فى سطح الغابة. فالصانع هنا يقوم بعمل تشكيلات جمالية مراعياً فيها إمكانات الآلة وإمكانات الخامة. ثم يرصد الأستاذ مسعود شومان بعد ذلك آلات النفخ المباشر وغير المباشر بجميع أنواعها، شارحاً لها، ومفصلاً لكيانها المادى وطبيعة استخدامها.

وحول بعض فنون آلات الغاب يعرض الباحث فى الجزء الثانى من دراسته لفن الموال وارتباطه بآلات الغاب، عارضاً نماذج من الموال السباعى، وحسن ونعيمة، وبعض أغانى الصباحية والختان والسبوع، ثم نماذج أخرى لقصة فهيم وفهيمة وشفيقة ومتولى، حيث قام بتحليل النصوص من ناحية الأداء الفنى. وفى عرضه لقصة شفيقة ومتولى يشير إلى أن «المؤدى يقوم بغناء مذهب، ثم تردد بعده المجموعة، ثم يبدأ فى ترديد الغصن وهو ترديد لنفس الجملة الموسيقية الخاصة بالمذهب؛ ولكن بكلمات أخرى.ويبدأ المغنى فى أداء الغصن الثانى بنفس الطريقة، ويتكرر هذا النمط فى الأداء، والذى يتسق مع النظام الذى يصنعه البناء الشعرى المقفى للقصة. وتشارك آلات الإيقاع مع الأرغول والكولة فى إقامة البناء اللحنى لقصة شفيقة ومتولى بمتابعة المؤدى فى نسقه المنتظم موسيقياً وشعرياً».

أما الباحثة وداد حامد، فقد تناولت آلات الغاب من الناحيتين الحرفية والتوثيقية فى دراسة بعنوان «آلات النفخ التى تصنع من نبات الغاب البلدى فى منطقة الدلتا- دراسة ميدانية وتوثيق متحفى». وتشير الباحثة فى البداية إلى أحد الرواة المهمين فى منطقة الدلتا، والذى اعتمدت عليه كمصدر رئيسى فى جمع مادتها، وهو الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، أحد فنانى هذه المهنة - صناعة آلات الغاب - وممارسيها. وتضيف الباحثة قولها: «.. وأمام ما لمسته من قدرات شخصية تميز هذا الرجل كراوٍ على درجة عالية من الفهم والقدرة على التواصل، فقد آثرت أن أنقل لكم أجزاءً من روايته، كما سجلتها منه دون تدخل .. يتحدث فيها عن تعلمه لهذه الحرفة، وغوايته لها، والخامات والأدوات التى يستخدمها، والأنواع التى يقوم بصنعها، ثم رؤيته الخاصة لما آلت إليه أحوال المهنة فى الوقت الحالى».

ثم تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى عملية التوثيق المتحفى لبعض الآلات التى صنعها الراوى الشيخ إبراهيم عبد الفتاح، وهى تمثل جانباً من مقتنيات متحف كفر الشرفاء تحت اسم: أدوات الترفيه واللعب، وقد التزمت السيدة وداد حامد بالمنهج المتبع فى توثيق، وتصنيف جميع المقتنيات الموجودة بالمتحف، وهو المنهج الوظيفى.

ونقدم فى هذا العرض نموذجاً لإحدى الآلات التى تم توثيقها:

القرمة: قطعة رقم ١٣٧.

الوظيفة: تستخدم للعزف فى المناسبات الاحتفالية.. كالأفراح والموالد.. وتصاحبها الطبلة.

الخامات: نبات الغاب البلدى - خيط سميك مدهون بالشمع.

الوصف: أداة مكونة من قصبتين من الغاب. الأولى بها ستة ثقوب متساوية، وهى التى يؤدى عليها اللحن الأساسى، وإلى جانبها تشد قصبة أخرى بنفس طولها. هناك أيضاً

قطعتان أقل حجماً يضافان إلى هاتين القصبتين من أعلى اللقم، كما يوجد قطعتان صغيرتان - فى كل منهما شق طولى(البالوص)، وتضم القصبتان، كما تضم اللقم معاً بواسطة لفات عديدة من خيط سميك مدهون بالشمع.. ويتصل الخيط المشدود بين القصبتين الأساسيتين من الخلف بخيطين تربط إليهما البواليص، بحيث تظل هذه القطع معلقة بالآلة عند فصلها عنها.

طول الآلة: ٣٥سم.

المصدر: قرية مسجد وصيف - محافظة الغربية.

## إشكاليات ومحاور نقدية:

وفى الإطار النقدى يقدم الدكتور فتحى الخميسى بعض الإشكاليات الموجودة على الساحة الفنية، والمرتبطة بالموسيقى الشعبية بصفة عامة فيعرض فى دراسة، عنوانها «الفن الشعبى: بعض المشكلات» ومنها أن «فننا الشعبى يعانى من انحسار شديد، سواء فى دائرة تأثيره وانتشاره الآن، أو فى داخل حقل المؤدين الشعبيين أنفسهم».. ويتساءل الدكتور الخميسى: أين السيرة الشعبية؟ هل تبقى منها الكثير؟ أين الزناتية والعنترية وغيرهم- وهل تبقى من الموال الشعبى إلا أجزاء؟ إننا نجمع ما تبقى من التراث بحزن شديد.. ويرى الباحث أن الفنون المعاصرة تحتاج إلى قوة دفع من المثقفين ورجال النظرية الموسيقية، ومن ثم فإن معهداً مثل معهد الفنون الشعبية بالقاهرة ينقصه قسم عملى للعزف والغناء الشعبى وممارسة أداء الملاحم والسير.. إلخ. و إقامة الدراسة العلمية التطبيقية للموسيقى الشعبية سوف تحقق - لا شك - نوعاً من الوحدة بين النظرية والممارسة الفعلية.

ويشير الدكتور فتحى الخميسى إلى «اننا نكتب أبحاثاً عن التفاصيل فى صناعة الناى أو الربابة، وشكل المزمار، وكيفية الإمساك بالقوس، أو أسماء الملاوى، ونبحر فى تلك الأبحاث ولا نتنبه كثيراً للقضايا الكلية؛ القضايا العامة للفن الشعبى تطوره ومشاكل هذا الفن العامة، فالقالب الشعبى، فى حاجة إلى مشاركة المؤلف المحترف (الدارس).. فى حاجة إلى معالجة المعاهد العلمية.. فى حاجة إلى تبنى المدن له. فهو ليس مجرد مادة للجمع والفحص والتصوير.. ليس مجرد مادة للمراقبة فقط، وإنما يتطلب الدخول فوراً إلى قلبه.

ويدعو الباحث فى النهاية إلى إقامة ورشة لصناعة الآلات الشعبية فى القاهرة، بحيث تشرف عليها لجنة علمية هدفها دراسة مقاييس ومعايير صناعة الآلات الشعبية، وضبط مسافات الأنغام الشعبية وقياسها رياضياً. كما يدعو إلى إقامة دورات دراسية للفن الشعبى فى عمق الريف.

اما الباحث محمد شبانة فقد تقدم بدراسة عنوانها «محاور تود المحاورة». وتهدف هذه الورقة إلى الدعوة بشكل اساسى إلى إثارة الحوار بشكل علمى، جاد ومثمر، حول موضوعات تختص بها المأثورات الشعبية بصفة عامة، والمأثور الموسيقى بصفة خاصة، وتشكل محاور أساسية فى دراسته، وهذه المحاور هى: الأداء - المؤدى - الآلات - الاستلهام - النقد - المتلقى. ويرى الباحث فى جزئية «الأداء» أنه ليست هناك موسيقى جيدة أو رديئة .. فقط هناك موسيقى أو لا موسيقى؟. إذ إن الأمر يتوقف على قدرة العازف - وهو ذاته المبدع - على العزف.. ومن الأهمية بمكان أن ندعو، وبجدية وإخلاص، إلى تبنى المواهب الفذة فى مجالات العزف والغناء الشعبى. ولا نتركها توظف من قبل من أراد من استوديوهات التسجيل التى تستقطب هذه المواهب بالإغراء المادى.. ويقودنا الحديث عن المؤدى إلى الحديث عن الآلة، حيث يدعو الأستاذ شبانة إلى الاهتمام بدراسة الآلات الشعبية جمعاً وتصنيفاً.

ويرى الباحث ان تجارب استلهام الموسيقى الشعبية المصرية قد استوعبت الشكل الغربى؛ لذا فمن الضرورى الانتباه إلى اهمية تقديم اعمال جديدة تستلهم الموسيقى الشعبية المصرية شكلاً وموضوعاً.. قلباً وقالباً كما يغيب ايضاً النقد بمعناه الصحيح والجاد، وهو ما يمثل احد مشاكلنا الحقيقية التى لابد من مواجهتها. اما بالنسبة إلى المتلقى، فيرى الأستاذ محمد شبانة «أن المتلقى يلعب دوراً واضحاً فى العملية الإبداعية، وهو ما يعرفه ويلاحظه دارسو الفولكلور؛ إذ يكون التلقى فى الفنون الشعبية تلقياً إيجابياً يضفى على المادة المؤداة شرعيتها، ويرسخ لها إذا نالت رضاه، وعبرت عن احتياجاته الوجدانية والفكرية، وتلاقت مع إطاره القيمى وعاداته وتقاليده.

* * *

وفى اليوم الختامى للمهرجان القى الدكتور صلاح الراوى مقرر الندوات بياناً ضم مجموعة التوصيات التى اقرتها اللجنة العلمية للمؤتمر، التى تتحدد فى الآتى:

أولاً:بذل كل الجهود واتخاذ كافة التدابير التى من شأنها أن تحمى تراثنا ومأثورنا الشعبى المصرى والعربى من كل محاولات الاختراق والتشويه والتزييف التى تستهدف ثقافتنا الشعبية بوصفها جوهر هذه الأمة.

ثانيا: المبادرة الى جمع وتوثيق وحفظ ودراسة المأثورات الشعبية فى محافظة سيناء (الشمالية والجنوبية)، لما تمثله هذه المأثورات من أهمية بالغة فى الحفاظ على الخصائص الوطنية والقومية لهذه المنطقة، التى تشهد نهضة عمرانية واجتماعية واضحة.

ثالثا: الاستمرار فى بذل الجهود العلمية الراسخة سعياً إلى تحقيق المزيد من اكتشاف إمكانات ثقافتنا الشعبية بمختلف أجناسها وأنواعها، مع إيلاء اهتمام خاص لجمع وتوثيق وتحليل تراثنا ومأثورنا الموسيقى الغنائى الشعبى.

رابعاً: الاستمرار فى دعم وتطوير الأداء فى مشروع أطلس الفولكلور المصرى، بوصفه واحداً من أهم المشروعات العلمية والثقافية التى تتصدى الهيئة العامة لقصور الثقافة لمسئولية القيام بها، ولما يمكن أن يؤديه أطلس الفولكلور من مهام جليلة فى مجال جمع وتوثيق وعرض الآلات الموسيقية وفنونها، وفق طبيعة انتشارها على خريطة مصر.

خامساً: المبادرة إلى إجراء الدراسات التحليلية الدقيقة فى مجال الآلات الموسيقية الشعبية المصرية ومثيلاتها العربية، وإيجاد صيغة فعالة للتعاون العلمى على المستوى القومى فى هذا المجال، وصولاً إلى اكتشاف محددات الوحدة فى سياق التنوع.

سادساً: بذل جهود علمية حقيقية فى مجال تحديد وضبط المصطلحات العلمية والفنية فى مجال الموسيقى الشعبية المصرية، وتبادل نتائج هذه الجهود مع المؤسسات العربية المختصة، وصولاً إلى توحيد المصطلح العربى.

سابعاً: سرعة البدء فى تنفيذ مشروع إنشاء متاحف نوعية متخصصة للآلات الموسيقية الشعبية، بحيث تمثل نواة حقيقية للدراسات الإثنوموسيقولوجية (علم دراسة موسيقى الشعوب)، على أن يبدأ المشروع بإنشاء متحف لآلات الغاب بمدينة العريش التى أقيم بها مهرجان الغاب وندوته العلمية.

ثامناً: الاستمرار فى دعم فرق الآلات الشعبية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ورعاية المبدعين من عازفى هذه الآلات، والتوسع فى إنشاء هذه الفرق.

تاسعاً: العناية بنشر بحوث الموسيقى الشعبية ضمن مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة، على النحو الذى يتيح نشر الوعى العلمى والثقافى بقيمة هذا النوع الثرى من أنواع الفنون الشعبية، وبما يتيح التبادل العلمى مع الهيئات والمؤسسات النظرية محلياً وعربياً ودولياً. ويمكن البدء بنشر دراسات هذه الندوة العلمية فضلاً عن الندوتين السابقتين:

(آلة السمسمية - آلة الربابة).

عاشراً: العمل على إبراز الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها، بحيث تحتل موقعها المتميز فى برامجنا المسموعة والمرئية، فضلاً عن تأكيد مشاركتها فى الاحتفالات الوطنية والقومية وفى المهرجانات الدولية.

حادى عشر: العمل على إدراج مادة الآلات الموسيقية الشعبية وفنونها ضمن مواد الدراسة بالمؤسسات التعليمية المختلفة، وفى مقدمتها الكليات والمعاهد المتخصصة.








# بين التاريخ والفولكلور

تأليف دكتور: **قاسم عبده قاسم**
عين للدراسات والبحوث الإنسانية ١٩٩٣

عرض : **د. أحمد إبراهيم الهوارى**

**إلى أى مدى تسهم «الموروثات الشعبية» فى تفسير المادة التاريخية؟**

**وما مدى وعى المؤرخ بالسياق التاريخى لهذه الموروثات الشعبية، ودورها فى تأويل الحدث التاريخى الاجتماعى الاقتصادى؟**

هذا هو بعض مما يثير هذا الكتاب من تساؤلات تنثال فى ذهن القارئ بعد أن يفرغ من قراءة كتاب «بين التاريخ والفولكور» للدكتور قاسم عبده قاسم، والذى يقيم حواراً مع الأفكار الأساسية التى يثيرها فى محاولة لتقديم قراءة للكتاب.

وتتراءى أصالة المؤلف فى محاولته المنهجية أن ينأى بجانبه عن المنهج السائد لدى المؤرخين من حيث اعتمادهم «الوثيقة المكتوبة» الرسمية بما هى السند الشرعى الأصيل فى تحليلهم للحدث التاريخى . ويتسق هذا النظام، أو قل المنهج، مع الهيكل السائد للثقافة العربية وهى أنها ثقافة ترتكز إلى «**ثقافة الأجوبة**». وفى ظل هذا الهيكل يكون كل شىء مُعداً سلفاً، وجاهزاً، ومرتباً، ومنسقاً، ومتواتراً، بينما يقف على ضفاف المنهج الآخر، منهج لا يقنع بالأجوبة بقدر ما يثير من تساؤلات، إذن هو منهج يقوم على «**ثقافة الأسئلة**».. فكل شىء قابل لإعادة النظر، ويترتب على هذا المنهج اختلاف فى المنهج والإجراءات.

من هنا تأتى القيمة المنهجية لهذا الكتاب، عندما يخترق صاحبه المنهج السائد فى التاريخ، باعتماده الموروثات الشعبية رافداً من الروافد التى ينبغى على المؤرخ أن يضعها فى سياقها الحق من منظومة العلوم الإنسانية، والتى يرأب بها صدع الوثيقة وما بها من فجوات تاهت فى غياهب الماضى، وبقيت هناك فى صيانة الحس الشعبى. إن المؤرخ بهذا الصنيع يعيد نضارة الحدث التاريخى بارتكازه على معين الموروث الشعبى.

ويتفق الدكتور قاسم على أن أركان المنظومة التاريخية «الإنسان ـ الزمان ـ المكان» قاسم مشترك بين التاريخ والأدب، ثم تنزع من بعد نحو «الموضوعية» فى التاريخ بقدر ما تقترب، بل تصدر عن «الذاتية» فى الأدب فضلا عما يتحلى به من دقة العالم، بما يمتلك من أدوات المنهج العلمى الصارم، ورهافة حس الفنان، مما يتيح له أن ينطلق بخياله الخالق، فى فضاء النص أو الوثيقة التاريخية، والموروثات الشعبية.

ثم إنه حريص على إقامة جسور معرفية بين الأدب والتاريخ، والرواية التاريخية، والفولكلور والتاريخ. وهو بكل هذا التراكم المعرفى وحرفية الكتابة التاريخية الأدبية يقوم بهذه المغامرة، ولا أقول المخاطرة، فيغوص فى بحار الموروث الشعبى ليعود من رحلته، مثل سلفه السندباد، محملاً بالكنوز والنفائس.

إذن يهتم هذا الكتاب بدراسة العلاقة بين الدراسة التاريخية والموروثات الشعبية. ومن خلال الدراسة التطبيقية يحاول المؤلف أن يلقى الضوء على جوانب تلك العلاقة، فى محاولة لتطوير منهج البحث التاريخى، لاسيما فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى، ومن ناحية أخرى، يحاول جذب اهتمام الباحثين فى مجال الدراسات الشعبية إلى الاهتمام بالخلفية التاريخية للفنون التى يهتمون بدراستها. فى مناهج أو مصادر البحث التاريخى.

تعد الوثيقة المكتوبة عماد البحث فى الدراسة التاريخية وإذا كان التاريخ هو ذاكرة الأمة وعقلها، فمن المؤكد أن الموروثات الشعبية هى التجليات الوجدانية للأمة. والالتفات إلى وجود علاقة بين الموروثات الشعبية وبين التاريخ هى عودة لمنابع المعرفة التاريخية للإنسان. ففى البدء ولد التاريخ من ضلع الأسطورة، ثم أخذ يستقل بمناهجه فى البحث. لكن بقيت رواسب شعبية على ضفاف مناهج البحث التاريخى. ومعنى هذا، أن النظرة العلمية لفكرة التاريخ تفرض على الباحث أن يتسلح بتكامل الرؤية لتجليات المعرفة الإنسانية، فى محاولة لرصد وعى الإنسان بذاته، وبالمجتمع، وبالكون.

**الأسطورة/ التاريخ/ الفولكلور:**

إن الأسطورة تعبير عن وعى الجماعة بذاتها وإدراكها لهويتها، كما أنها تعكس البناء الاجتماعى للحياة، وعلاقة هذه الحياة بعالم الآلهة والقوى الغيبية. فى تلك المرحلة، اختلطت محاولات الإنسان لتسجيل تاريخه بالصياغة الأسطورية. واتسم التراث الإنسانى الباكر، فى مجال الكتابة التاريخية، بهذا الخلط المثير بين فعل الإنسان ومشيئة القوى الغيبية.

وجاءت الكتابات التاريخية الأولى عبارة عن تاريخ حكومات الآلهة، أو أشباه الآلهة. ولم يكن التاريخ قد نزل من عليائه ليسجل قصة الإنسان فى الكون وسعيه لبناء الحضارة. وهنا نجد الأسطورة تحكم التاريخ، لأن الأسطورة كانت فى ذلك الزمان حكاية مقدسة تلعب أدوارها الآلهة أو أشباه الآلهة.

وكان طبيعياً أن تنزل الأسطورة أيضاً من سماء الآلهة إلى أرض البشر، وظلت رموزها وشروطها الفنية تحكم النظرة إلى الماضى الإنسانى. وقد اختلف الباحثون حول هذا الأمر، فمنهم من يعتبر أن الأساطير «**تسجيل تاريخى**» للأحداث الجارية عبر ماضى الجماعات الإنسانية والشعوب، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الأسطورة تمثل تاريخاً قبلياً متوارثاً تناقلته الأجيال المتعاقبة بالتلقين الشفاهى.

ويرى المؤلف أن الأسطورة لا تحمل التاريخ كله، وإنما تحمل «**نواة تاريخية**». وتحمل هذه النواة التاريخية، فى الغالب، تراكمات تعبر عن وجدان الجماعة التى أنتجتها، كما أنها تعبير عن **الذات أو الهوية**. وتحمل تصوراً نفسياً تعويضياً لصالح الجماعة أكثر منها تجسيداً للواقع التاريخى. ولا يعنى هذا أن الأسطورة نتاج للخيال المجرد. وإنما هى ترجمة لملاحظات واقعية، ورصد لحوادث جارية فى إطار فنى يخدم الأهداف الثقافية الاجتماعية التى يتوق المجتمع لتحقيقها من خلال أساطيره. وعن طريق الأسطورة، ومن خلالها، تعرفنا على تجارب الأولين وخبراتهم المباشرة التى تعود إلى أزمان سحيقة تسبق «**التاريخ المكتوب**»

كان تطور المعرفة التاريخية موازياً لتطور البشرية ذاتها. وعندما انتقل الفكر الإنسانى من تبرير الخضوع للحكام باعتبارهم آلهة، أو ممثلين عن الآلهة، وبدأت فكرة الملك الذى يملك ويحكم البشر ويتحكم فى مصائرهم.. فى هذه المرحلة من مراحل تطور البشرية، كان التاريخ مرادفاً لسير الحكام، ملوكاً وأمراءً وأباطرة، يسجل حركة الملوك وتصرفاتهم، ويسعى فى ركابهم إلى ميادين القتال، وكان طبيعياً أن يكون التاريخ ربيب القصور، كما كان طبيعياً أن يكون غالبية المؤرخين دعاة فى خدمة الحكام، وأن تكون كتاباتهم فى الغالب دعاية وتبريراً لسلوك الملوك والسلاطين، فى حين أن الرعية؛ صناع التاريخ غائبون عن صفحات تلك التسجيلات الرسمية. وللمؤرخ ابى المحاسن عبارة تكتسب دلالتها فى سياق ما تعرض له، بقوله عن أحد الأفراد: «وقد أضربنا عن شرح ما حدث له لأنه لم يكن من أعيان الناس لتشكر أفعاله أو تذم». (حوادث الدهور جـ٢/٢٤٤).

وهكذا ينسب عصر بعينه إلى فرد دون الالتفات إلى القوة الحقيقية للشعب، الناس فى حياتهم الاجتماعية، ونشاطهم اليومى باعتبارهم القوة التى تحرك تاريخ البشرية.

فى القرن التاسع عشر بدأ فى أوروبا الاهتمام بدراسة التاريخ الاجتماعى والاقتصادى، أى دراسة تاريخ الشعوب

فى حياتها الاجتماعية والاقتصادية وجاء ذلك مواكباً للتغييرات التى طرأت على الفكر السياسى، والتى تبلورت فى الاتجاهات الديمقراطية والاشتراكية التى لم تلبث أن انتشرت فى سائر أنحاء العالم.

وبدت تجليات تغيير هذه النظرة فى الأدب والفن؛ إذ طرأ تحول على صورة البطل فى الرواية التى كانت تصويراً فنياً لرحلة نجاح فرد، بطولة فرد، فتحولت عن تصوير حياة شخوص متميزين إلى تصوير بطولة الإنسان العادى. المدرسة التقليدية فى دراسة التاريخ.

إن التاريخ، كما ندرسه وفق المناهج السائدة فى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين اعتمد على شهادات جزئية سواء كتبها المؤرخون المعاصرون أو حملتها السجلات والوثائق، أو غيرها من مصادر المعرفة التاريخية.

ويعتمد دارسو التاريخ على هذه الشهادات التاريخية الجزئية ذات البعدين: الزمانى والمكانى فى محاولة إعادة تركيب الظاهرة التاريخية تركيباً فسيفسائياً وفق منهج استردادى. وقد كان هذا هو المنهج السائد الذى ساد مدرسة «برانكه» وتلاميذه أواخر القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

وما يزال كثير من المؤرخين اليوم يقدسون الوثائق وشهادات المؤرخين المعاصرين، وما تنطق به المصادر التاريخية التقليدية باعتبارها الحقيقة التاريخية. ويرى المؤلف أن هذه المصادر، رغم أهميتها، فهى غير كافية فى تقديم الحقيقة التاريخية كاملة غير منقوصة.

أما «الموروث الشعبى» فيقدم لنا رؤية جمعية للحقيقة التاريخية، لأن الجماعة فى رؤيتها للحدث التاريخى، تقفز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان. وتحرص على رسم صورة شاملة للحدث التاريخى، وما يحفل من رموز، كما أنها تحرص على بلورة موقفها من الحدث. وهذه الصورة الشعبية غالباً ما تحمل وعى الجماعة بذاتها، كما تحمل طيات أحداثها الخيالية كثيراً من المضامين التاريخية.

من هنا تأتى أهمية اعتماد المؤرخ على «الموروث الشعبى» إلى جانب المصادر التقليدية. ذلك أن المزاوجة بين هذين النوعين من المصادر يساعد المؤرخ على استيعاب الظاهرة التاريخية ورسم صورة كلية شاملة لها. ويذكر د. عبد الحميد يونس أن أحد المؤرخين المحدثين انكر هذه السيرة الشعبية (سيرة الظاهربيبرس) والتى ترسم الظاهر بيبرس كما يحب الشعب أن يكون البطل المجسَّم للمُثُل، المحقق للرغبات، ورآها لا يمكن أن تصلح وثيقة من وثائق التاريخ. (الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، المكتبة الثقافية، عدد ٣،ص٥).

هذا الموقف المناوئ لهذا الحقل المعرفى من قبل كثرة المؤرخين هو ما يحرص عليه مؤلفنا؛ الالتفات إلى دوره فى تكامل الصورة التى كانت، بنبض أصحابها وصناعها.

### فى نظرية القراءة: الموروث الشعبى/ القراءة الشعبية للتاريخ:

يتميز الموروث الشعبى بأنه يحمل «نواة تاريخية» إذ إنه يحمل تفسيرات لأحداث تاريخية، ويحكى عن أبطال تاريخيين. ويتم ذلك بأسلوب مثقل بالخيال والرموز الشعبية التى تخدم الأغراض والغايات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة.

ويمكن أن نصف الموروث الشعبى بأنه نوع من القراءة الشعبية للتاريخ «وهو ما يعنى أن الموروث الشعبى يعكس رؤية الجماعة لتاريخها بغض النظر عن التفاصيل التى تتعلق بالزمان أو المكان أو الأفراد فى القصة التاريخية. وإذا كان التاريخ قد اعتبر زمناً طويلاً بمثابة المرادف لسير الحكام والقادة وأبناء السياسة والحرب، فإن التطور السياسى والاجتماعى ادى إلى الاعتراف بحق الشعوب فى إدارة شئونها مما دفع إلى الاهتمام بالجوانب المختلفة من نشاط الشعوب فى مجالات الاقتصاد والاجتماع والثقافة والفن والنظم الدستورية، وكان للتاريخ نصيبه من هذا الاهتمام.

ويتضمن «الموروث الشعبى» الإبداعات التراثية للشعوب، سواء كانت بدائية أو متحضرة، ويتضمن كل ما تم إنجازه عن طريق استخدام الأصوات والكلمات فى أشكال غنائية شعرية أو نثرية، متضمنة المعتقدات الشعبية أو الخرافات والعادات والتقاليد والرقصات والتمثيليات. من خلال ذلك مجتمعاً، يحمل الموروث الشعبى رؤية الشعوب لأصولها ولأحداث تاريخها وأبطال هذا التاريخ، كما يحمل تفسيرات للمظاهر الطبيعية، فى البيئة التى كانت مسرحاً للنشاط الحضارى عبر التاريخ.

ويحمل «الموروث الشعبى» التاريخ الشفاهى الذى يعنى بالحاجات الاجتماعية/ الثقافية للجماعة، كما يحقق بعض الصياغات النفسية التعويضية للحوادث التاريخية وأبطالها. ويتم هذا بشكل يجمع بين البساطة والتلقائية التى تميز الإبداع الشعبى عادة.

لم تعد ـ إذن ـ الحوليات والمدونات التاريخية والوثائق والآثار هى المصادر المحترمة، والوحيدة المعترف بها فى عيون المؤرخين، وإنما صارت القراءة الشعبية للتاريخ، أى رؤية الشعوب لتاريخها وتفسيرها له من أهم مصادر المؤرخين المشتغلين فى مجال دراسات التاريخ الاجتماعى. وصار «الموروث الشعبى» بكافة أجناسه، القولية والشكلية، مادة لها قيمتها العملية لدى دارس التاريخ الاجتماعى.

وتكمن أهمية هذا النوع من التفسير الشعبى للتاريخ، أو الرؤية الشعبية للتاريخ، فى أنه بمثابة مرآة نتعرف من خلالها على رؤية الناس أو الأفراد العاديين لما يدور فى مجتمعاتهم. وهذه الرؤية لها أهميتها فى إعادة قراءة تفسيرات المؤرخين الذين ظلوا زمناً طويلاً يتجاهلون نتاج العامة وينظرون إليه بروح من التعالى والتجاهل. إن التراث الشعبى، الذى هو جملة التراث غير المسجل للشعب، كما يتجلى فى القصص الشعبية، والعادات والمعتقدات والسحر والطقوس، هو موضوع علم الفولكلور.

ومجال علم الفولكلور إعادة بناء التاريخ الروحى للإنسان، ليس من خلال أعمال الشعراء والفنانين والمفكرين البارزة ، ولكن كما مثلتها أصوات الناس والرواة. وفى هذا يعكف الباحثون على مادة تاريخية، إلى حد ما، وهى المادة التى تعكس الأساليب الشعبية المتعارضة مع أساليب المتعلمين والفنانين وأساليب التفكير المدربة تدريباً علمياً. ومن هذه الناحية نجد أن مجال علم الفولكلور يتطابق مع مجال الدراسات التاريخية التى تهتم بتطور المجتمع وبإعادة بناء «التاريخ الروحى للإنسان» من خلال فحص إبداعاته التلقائية، وهو ما يجعل الباحث يعكف على دراسة الموروث الشعبى بداية بالأسطورة وانتهاءً بالشعر الشعبى مروراً بالسيرة والملحمة والحكاية الشعبية.

**الثقافة الشفاهية:**

إن الراوى فى السير أو الحكايات الشعبية يخاطب جمهوره بما يحب أن يسمع، وبمصطلحات يفهمها، فى إطار من القيم والأخلاقيات التى يعتنقها الجمهور المتلقى ويلتزم بها. ومن ناحية أخرى تجد السيرة الشعبية تختار «شخصية تاريخية»، وتعيد صياغتها فى إطار شعبى يلبى حاجة الجماعة ويفسر التاريخ لصالح الناس، صناع التاريخ الحقيقيين، ولأن معرفة التاريخ ضرورة لأية جماعة، فهو بمثابة ذاكرة للأمة، تجد الشعوب فيه سنداً لوجودها، وإدراكاً لهويتها، وتحقيقاً لذاتها، فإن الشعوب تنقل تاريخها من جيل إلى جيل بشكل تلقائى بسيط من خلال موروثاتها الشعبية. وغالباً ما يكون هذا التاريخ محملاً بكثير من الخيال الذى يكشف عن كيفية القراءة الشعبية لأحداث التاريخ، وهى قراءة نفسية تعويضية لصالح الجماعة الإنسانية التى تحرص على تحقيق وجودها من خلال صياغة تاريخها وفق ما يتراءى لها من حلم يرنو أن يكون واقعاً متحققاً؛ فسيرة الظاهر بيبرس صوَّرته فى صورة البطل، كما ينبغى أن يكون فى أذهان الناس وقتذاك، ومن ثم فقد جعلت السيرة، بيبرس «المخلص» ينتظره الناس بصبر نافذ، فيرفع عن كواهلهم الظلم، ويرد عنهم غاشية العدو، ويوزع الأمر بينهم بالقسط، تسبقه الإرهاصات المنبئة بظهوره. وما كان أبرع أصحاب السيرة فى تفسيرهم لقب «الظاهر» الذى تلقب به بيبرس على لسان الملك الصالح أيوب «اظهر يا ظاهر» أى إنه الولى المنتظر فى الوقت والمكان المعينين، وإذن فقد جعلته السيرة ولياً يأتى بالعجائب والخوارق »(عبد الحميد يونس، الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى/ ٨٨، ٨٩)

وإذا قارنا بين صورته فى السيرة الشعبية ـ الظاهر بيبرس ـ وصورته فى المصادر التاريخية الرسمية تبين لنا مدى مغايرتها للتصور الشعبى (راجع سعيد عاشور، الظاهر بيبرس، ١٩٦٣، أعلام العرب، صفحات ٥، ٦، ٨ وما يليها)

ليس هذا فحسب، فالمتأمل فى حكايات ألف ليلة وليلة، أو السيرة الهلالية، أو على الزيبق، يجد دليلاً على صحة هذا القول .

وتكمن أهمية هذه المواد التراثية الشعبية بالنسبة إلى المؤرخ فى أنها تعتبر مادة هامة من بين المصادر التى تساعد على تفسير الظواهر التاريخية وفهمها، كما أنها تحمل ما يمكن أن نسميه ـ فيما يرى المؤلف ـ البعد الثالث فى الظاهرة التاريخية. فإذا كان التاريخ بمفهومه التقليدى والتعليمى يعتمد على دراسة حركة الإنسان فى بعدها الرأسى الصاعد، أى من حيث موقعها الزمنى، وبعدها الأفقى الممتد أى من حيث موقعها المكانى، فإن الرؤية الشعبية تضيف بعداً ثالثاً يجسد الرؤية الوجدانية للتاريخ بحيث يضفى عليه طابعاً روحياً نفسياً يكسبه الصفة الكلية.

وبعد أن عرض المؤلف لأهمية العلاقة بين الموروث الشعبى والدراسات التاريخية من خلال بيان أهمية الأسطورة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والشعر الشعبى فى ميدان الدراسات التاريخية بشكل عام، يشير

إلى أن تراثنا العربي الذى وصلنا من عصور التألق الفكرى فى رحاب الحضارة العربية الإسلامية قد ضم كثيراً من الموروث الشعبى بين صفحات الكتب التاريخية والأدبية فضلاً عن الموسوعات ودوائر المعارف. ويعرض الكتاب لعديد من المصادر العربية التى تحوى مادة هامة من الموروث الشعبى.

ومن جانب آخر، قدم د. قاسم دراسات تطبيقية فى خطط المقريزى (الموروث الشعبى والدراسات التاريخية)، ونهر النيل فى الأساطير العربية، والرؤية الشعبية للشخصيات التاريخية فى سيرة الظاهر بيبرس، وللحروب الصليبية فى ألف ليلة.

إن هذا الكتاب «بين التاريخ والفولكلور» يقدم نموذجاً لنظرية القراءة.. قراءة قائمة على التساؤل وليس الأجوبة الجاهزة، «المعلبة» فى مناهج تقليدية عتيقة، فى محاولة لعقد آصرة بين حقول المعرفة الإنسانية بما يثرى وعى الإنسان بذاته وبتاريخه، الذى هو صانعه الحقيقى.



The ballad of Hassan and Nayema becomes the topic of the literary report in this issue. The report is concerned with the effect of this ballad on our collective consciousness. The ballad has been quite popular and has been adapted in literature, the cinema and the theatre at the hands of many brilliant writers and intellectuals. These adaptations are related to many critical and methodological issues. The latest adaptations of this ballad form is *Al Greley's* Tides of the Night. The discussions raised by this performance led *Samar Ibrahim* to discuss the issue of drawing inspiration from folk texts. She sets out to discuss the relations between the ballad form and the theatrical and cinematic performances.

Within the context of folk texts, *Abdel Aziz Rifa't* presents a new folk tale, which is Al Shater Hassan, the first type. The tale has been documented and revised in the light of the vocal tone of the narrator. The tale is affiliated with a glossary of the terms employed in the study.

*Mohmed Abdel Salam Ibrahim* offers his own reading of the role played by the mother - in - law in the system of the extended family. This role can be considered as part of the social structure which explains social values through the jokes, provebs and folk songs collected in the village of Al Qarem, Abou Hamada Center, Governorate of Al Sharqia. The study is an attempt to affiliate the form of expression in folk literature to the position, sex and age of narrator.

The magazine reviews the proccedings of the third international festival of folk music. The festival has been concerned with the pipe musical instruments. During the festival, more than twenty researches have been discussed. The researches covered such instruments as Al Salameya, Al Arghoul and Al Nai. Many researchers participated in this festival. They were mainly professors and research workers from the Academy of Arts, Helwan University, the General organization of cultural palaces. In addition, some Arab and foreign research workers and artists participated in the festival.

The issue ends with a review by *Ahmad Abrahim Al Hawary* of *Kasem Abdou Kasem's* book "Between History and Folklore". The reviewer discusses the author as he questions the contribution of folk legacies in the explanation of historian's consciousness of the historical context of his material. The book is regarded as one one of those books which enrich human knowledge and enhance man's consciousness of his own ego and history.

Next comes the reading of *Ibrahim Abdel Hafiz* of four tales: "Soka and the While Birds", "The Three Pigeons", "A Boy From Morocco", and "Laila daughter of Morgaan". These tales have one thing in common: the metamorphosis of man into a bird. The reading takes place along four axes: the metamorphic element in the formation of the tales, the tools of this metamorphosis and the symbols which underlie the metamorphic process. The research worker employs some of the theatrical formulations of Propp about the analytic and functional element together with the classification of Amy Thompson of the elements of folk tales.

The study that follows in written by *Hany Gaber*. The study is entitled "The Ethnographic Museums and its role in the Preservation of Folk Tradition". The research-worker commences his study by making a distinction between folk art museums, local museums and open air museums. The research - worker discusses the difficulty of classification and the subtle distinction between the classified museums such as the locations of showing folk literature and preserving it and the position these theatrical issues occupy from the theories of structure and function. The research - worker also stresses the aethetic value of material culture. The selection of specimens and the way he obtains such material is examined, namely field work, ownership, dedication, cultural exchange and the measures followed in the presrvation of specimens. The study poses the question of the future of the meseums and employing them in cultural fields, particularly the field of scientific research and the field of activating crafts production and the touristic fields.

*Sawsan Al Ganainy* contributes an article on "The Unity of the Triangle" in Daily life in Sinai. This research starts with a historical briefing on the triangle and its uses in the ancient Egyptian civilization as in the pyramids, The temples, the oblisks, etc). The research - worker also discusses the concept of the triangle in Greek culture as embodied in the fields of engineering, arts, philosophy and daily life. She also discusses the triangle as an ornamental unit in the life of the Sinai Bedouins and specifically in housing, carpets, woman dresses, ornaments and embroidery, the embroideries related to horses, agricultural appliances and pottery items.

*Mohamed Fathi AL Senousi* contributes an article on the late pioneer plastic artist *Effat Nagi* ". There follows a translation of the Spanish writer *Khwan Gotisola* entitled "The Housayniat and Folk Theatre". The translation deals with "Qazia", or the elegies of Shiite muslims on the day of Ashour'aa.

The second study is a translation by *Clyde Kluckhohn's* "Recurrent Themes in Myth and Mythmaking". The study is concerned with the question of the distribution and dissemination of mythical forms. While Lévi-Strauss maintains that "The Myths collected in widely different areas exhibit a striking similarity".

Kluckhohn confirms that "We must not forget the fact that in spite of this similarity, there are many differences between cultures and cultural areas, and between the different narrative versions of the myths collected in the same day by one or more persons belonging to the same cultural region". Added to that, Kluckhohn observes that some of the myths have a limited geographical distribution, and there are other themes which differ in style from one area to another. They also differ in their value and the way the mythical elements combine. In the words of Kluckhohn himself, "these differences are too wide and too big to be dismissed. The study also tackles the importance given to folk narratives, plot inversion, adding and removing certain elements. The study deals with the question of the mythical interpretation through the selection of some significant themes such as flood, the slaughter of monsters, incest, rivalry among infants, bi-sexual deities, castration and the Oedipus-type myths.

The study which follows is *Von Sydow's* "The Study of Folk Tales and linguistics". Sydow is one of the prominent theoreticians in the field of folkloric studies, and especially the mechanisms of oral transmission. Sydow draws a distinction between the passive holder of tradition and the positive holder. He also sheds some light on the idea of the folkloric type or the adaptive pattern.

Sydow commences his study by discussing the decisive discovery of brothers Grim i. e. the international distribution of folk tales and its ancientness. A careful examination of these two facts in significant as such, even if it centres solely on folk tales apart from the study of ancient literature. The study is centred round the explanations of the dissemination of folk tales and its ancientness in the light of the hypothesis of Grim brothers and the subsequent efforts of modern linguistics. Sydow also lays stress on the necessity of collaboration between linguistics and folkloric studies. From the perspective of these combined studies, linguistics could produce lots of material which are of value to folkloric studies.

# This Issue

The issue starts with a study by *Farouq Khorsheid* entitled "Folk Narratives Between Folklore, Literature and The National Objective"..

*Khorsheid* believes that the transformations of folk texts are orally transmitted, but rather they are transmitted through a written or a printed text. The editing of the oral text deforms its folkloric nature, since it lacks the additions and droppings which accrue through the process of oral transmission. And thus, it ceases to grow and develop and becomes a fixed text that belongs to the creative elite. Out of this conception, *Khorsheid* raises the issue of reception. "If written texts take into consideration the reception of the individual reader, *Khorsheid* maintains, it is popularized through the agency of mass media. It starts to imitate the principles of collective reception which are followed by the original creators of folk narratives while also taking into consideration the artistic tools used in the mass media."

Folk narrative thus contributes to the creation and enhancement of the national sense. The question of the folk narrative has raised many interrelated questions from the critical methodological and epistemological points of view..

● الأسعار في البلاد العربية :

سوريا ٧٥ ليرة ، لبنان ٣٠٠٠ ليرة ، الأردن ٢٥٠ر١ دينار ، الكويت ٢٥٠ر١ دينار ، السعودية ١٥ ريال ، تونس ٤ دينار ، المغرب ٤٠ درهم ، البحرين ٥٠٠ر١ دينار ، قطر ١٥ ريال ، دبي ١٥ درهم ، أبو ظبي ١٥ درهم ، سلطنة عمان ٥٠٠ر١ ريال ، غزة/ القدس/ الضفة ٥٠٠ر١ دولار .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) ثمانية جنيهات، ومصاريف البريد ٨٠ قرشاً وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد، ٢٤ دولاراً الهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد، البلاد العربية ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٦ دولاراً.

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ رملة بولاق ـ القاهرة .

* تليفون : ٧٧٥٢٧٦١ ، ٧٧٥٠٠٠



A Quarterly Magazine,
Issued By: General Egyptian Book
organization, Cairo
No. 44, July – September, 1994.




**Established by Prof. Dr. Abdel Hamid Yunis, its Editor-in-chief, January 1965.**

# AL - FUNŪN AL - SHAĀBIA

FOLK-LORE

